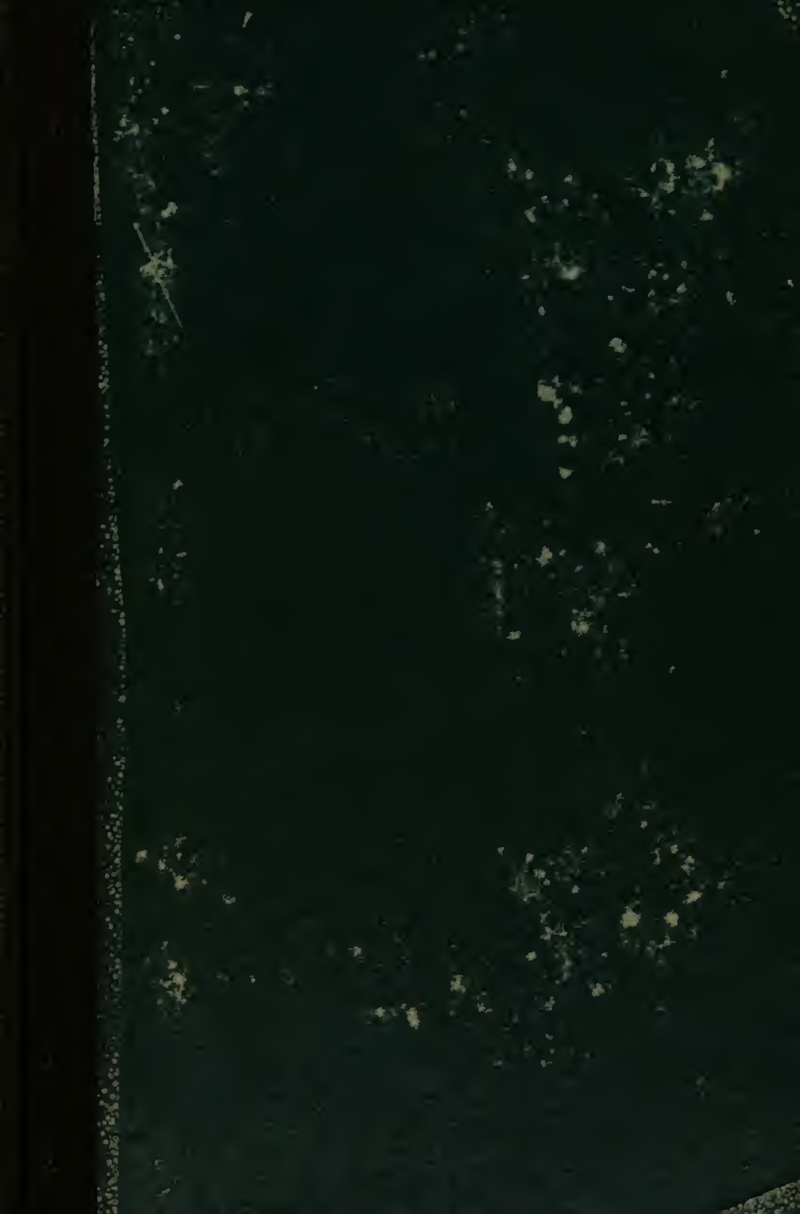


B. Sandb. 31 (5

Anregungen

<36607339390017
<36607339390017
Bayer. Staatsbibliothek

B. Sandker

Digitized by Google

Anregungen

für

Kunst, Leben und Wissenschaft.

Digitized by Google

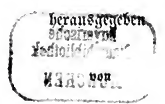
Anregungen

für

Kunst, Leben und Wissenschaft.

Unter Mitwirkung von Schriftstellern und Künstlern

herausgegeben



von

Franz Brendel und **Richard Pohl.**

Fünfter Band.

(Jahrgang 1860.)

Leipzig,
Verlag von C. Merseburger.
1860.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Digitized by Google

Inhalt des fünften Bandes.

Literaturblatt.

Notizen.

IV. Zur Tonkunst.

Ideen und Themata.

Notizen.

V. Zur bildenden Kunst.

Seite

Literaturblatt.

Ideen und Themata.

Notizen.

VI. Zur darstellenden Kunst.

Ideen und Themata.

Notizen.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Beim Jahreswechsel.

Wir eröffnen hiermit den fünften Jahrgang unserer Zeitschrift. Denen, die vom Anfang an uns ihre Theilnahme schenkten, ist bekannt, wie wir von R. Wagner's reformatorischen Bestrebungen auf dem Gebiete der Künste unseren Ausgangspunct genommen haben. Es kam darauf an, die über diese Bestrebungen vielfach verbreiteten Mißverständnisse nach Möglichkeit zu beseitigen, sowie durch dieselben angeregte Fragen zu deutlicherem Bewußtsein zu bringen und nach Befinden weiter zu entwickeln. Wir haben dies längere Zeit hindurch vorzugsweise als unsere Aufgabe betrachtet, und auch weiterhin muß sich dasselbe noch oft wiederholen, da in dieser Beziehung noch sehr Viel zu thun übrig geblieben ist. Es geschah auf diese Weise, daß die Tonkunst, wie sie den Ausgangspunct für uns bildete in diesen Blättern, fortwährend auch in dem Mittelpunct unserer Bestrebungen gestanden hat, und in diesem Sinne schlossen sich zugleich weiterhin ausführliche Betrachtungen über F. Liszt's „Symphonische Dichtungen" an, da in diesen Werken, wie dort in der Sphäre der Oper, so hier in der der Instrumentalmusik, die Fortentwicklung der Kunst der Gegenwart Gestalt gewonnen hat. Das Streben, über dieses specifisch musikalische Gebiet hinauszugehen, war jedoch sofort mit unserem Princip gegeben. Wir gründeten die „Anregungen", weil ausschließliche Beschränkung auf nur Musikalisches den umfassenderen, weitergreifenden Intentionen unserer Zeit gegenüber nicht mehr allein ausreichen konnte. So zogen wir gleich anfangs das Gesammtgebiet der Künste thunlichst in den Kreis unserer Betrachtungen, so suchten wir, indem wir verwandte Gegenstände mehr und mehr berührten, allerseits unser Terrain zu erweitern und den stofflichen Gehalt unseres Blattes zu vervollständigen. Wir gelangten auf diese Weise in naturgemäßer Weiterentwicklung endlich auch zu den hervorragenderen Erscheinungen der Wissen-

schaft unserer Zeit und suchten auch hier Anregungen theils zu übertragen, theils zu geben, so weit es der Raum gestattete, von der Ueberzeugung ausgehend, daß die Förderung auf einem bestimmten Gebiet nur dann eine nachhaltige sein kann, wenn gleichzeitig die Gesammtheit der geistigen Bestrebungen, das wahrhaft Lebendige, welches eine Epoche erfüllt, ins Auge gefaßt wird. Hand in Hand mit diesen theoretischen Betrachtungen endlich ging die Rücksichtnahme auf das Praktische, die bestehenden Kunstverhältnisse, und wir erkannten darin, in dem Bemühen, umgestaltend einzugreifen und das Bessere auch im Aeußeren anzubahnen, die zweite große Hauptseite unseres Wirkens. Sind es doch gerade diese äußeren Kunstverhältnisse, welche fort und fort der Realisirung des auf theoretischem Gebiet als richtig Erkannten hindernd in den Weg treten, und sonach einen allgemeinen Fortschritt hemmen oder erschweren. „Anregungen" aber nannten wir diese Blätter in dem Bewußtsein, daß es nicht sofort möglich sein werde, überall Fertiges zu geben, daß man im Gegentheil in unserer Zeit, wo noch so unendlich Viel zu thun ist für bewußtes Erfassen der Kunst und entsprechende Gestaltung derselben, wo häufig kaum noch ein Anfang gemacht ist in dieser Beziehung, zunächst befriedigt sein müsse, wenn es gelinge, die Pfade, welche zu betreten sind, andeutend zu bezeichnen.

Solchergestalt ist uns durch das, was wir erreicht, durch das bisher Gegebene, zugleich unsere Aufgabe auch für die Zukunft vorgezeichnet. Es handelt sich einerseits und zunächst darum, auf dem eingeschlagenen Wege fortzugehen und den stofflichen Gehalt unseres Blattes durch Berücksichtigung aller uns näher berührenden Erscheinungen zu erweitern und zu vervollständigen, andrerseits und weiterhin aber muß es unser Bestreben sein, nachdem wir manche Gegenstände zunächst mehr äußerlich aufgenommen hatten, um dieselben überhaupt einzuführen und die Blicke unserer Leser darauf hinzulenken, zur G e s c h l o s s e n h e i t e i n e s e i n i g e n, o r g a n i s c h e n, v o n e i n e m G e i s t e b e s e e l t e n G a n z e n d u r c h z u d r i n g e n, d. h. alles Das, was zur Zeit mehr nur äußerlich noch neben einander herging, so vollständig als möglich unter den Einfluß unseres Princips zu stellen. Ein Hinarbeiten auf dieses Ziel werden tiefer Blickende immer schon und namentlich neuerdings wahrgenommen haben. Jetzt ist es die Aufgabe, was auf musikalischem Gebiet bis auf einen gewissen Grad bereits erreicht ist, auf die anderen in unseren Bereich fallenden zu übertragen, (natürlich immer mit vorzugsweiser Berücksichtigung der Musik), um auch in anderen Sphären entschiedener einzugreifen, und in gleichem

Sinne Reformen anzubahnen. Zu diesem Zwecke war es uns wünschenswerth, da unser Mitherausgeber Pohl durch räumliche Entfernung gehindert ist, an der Menge kleiner zeitraubender Geschäftsarbeiten sich zu betheiligen, hier am Ort eine Kraft zu gewinnen, welche uns in der Erreichung dieses Zieles, theils durch Betheiligung an der redactionellen Thätigkeit, theils auch speciell als Mitarbeiter unterstützen kann. Die Leser finden daher statt unserer bisherigen Unterschrift Hrn. P. Lohmann, der jetzt schon als Mitarbeiter thätig war, als verantwortlichen Redacteur am Schluß des Hefts unterzeichnet, eine Aenderung, die nur in dem angegebenen Sinne als zur Förderung unserer Zwecke geeignet aufzufassen ist. Der Hauptsache nach, um dies schließlich noch zu erwähnen, bestehen diese Zwecke in einer durch die Künstler selbst vermittelten bewußteren, geistvolleren Auffassung der Kunst und einer dadurch zu erwirkenden, ihrem Werthe besser entsprechenden Stellung im Bewußtsein der Menge sowol, als auch im Staate und öffentlichen Leben. Mögen unsere alten Freunde, wie bisher, diesem unseren Streben ihre Theilnahme erhalten, möge uns dasselbe zugleich im neuen Jahr neue Freunde und Gönner zuführen.

Fr. Br.

Franz Liszt als Liedercomponist.

Nirgends spricht sich das innerste Leben und Weben eines Volkes mit solcher Eigenthümlichkeit und Schärfe aus, als in seinem Liede, nirgends ist dieses innerste Denken und Fühlen schwieriger zu erfassen und mitzuempfinden, oder nachzufühlen, als hier. Wenn ein Ausländer jahrelang bei uns weilt, und längst Sprache und Gewohnheiten sich angeeignet, und hundertmal unsere Volkslieder gehört hat — wird er auch dann unsere eigensten Weisen zu singen im Stande sein, wie sie das deutsche Landeskind singt, ja: wird er empfinden, was wir dabei empfinden; — und umgekehrt: werden wir bei aller Gabe der Aneignung, bei aller Empfänglichkeit und noch so schneller Auffassung jemals die Romanze des Bretonen, das spanische Ziegeunerlied anders auf uns wirken lassen, als wir jeden seltsamen oder geistreichen, fremden und ungewöhnlichen Inhalt auf uns einwirken lassen? Im Wesen des Liedes spricht sich die Grundeigenthümlichkeit der Nation

aus; das gilt, wie von jedem Volke, so in besonderem Maße vom deutschen. In seinem Liede lebt vor Allem das Gemüth, die sinnige, innige Empfindung. Von den zahllosen schlichten Weisen, wie die Natur sie dem Arbeiter auf dem Felde, dem Tagelöhner auf der Straße zuführt — er weiß selbst nicht zu sagen, woher, — bis zur erhabenen Andacht des Beethoven'schen Gesanges, bis zur Stimmungstreue und musikalischen Leidenschaft Schumann's, endlich bis zur höchsten Wahrheit in Robert Franz, dessen Ton jedes Wort seinem innersten Gehalt nach erfaßt und so einen innigen Bund zwischen beiden Elementen bewirkt, mit einem Wort vom Einfachsten bis zum Ausgeführtesten und künstlerisch Bewußtesten, überall blickt der eine deutsche Zug, das edle Gemüth, die sinnige Beschaulichkeit, der unendliche Reichthum an Empfindungen hindurch. Wie außerordentlich schwierig, bei dieser Fülle von Erscheinungen, in neuer Gestalt doch wiederum auch einen neuen Inhalt zu bieten! Wie schwierig ferner, zumal für einen Ausländer, der sich Manches erst anzueignen hat, was dem Sohne des Landes mit der Geburt auf den Weg gegeben, — der zahllose Schwierigkeiten in sprachlicher Beziehung erst zu besiegen hat.

Diese zwei Gesichtspuncte müssen uns maßgebend sein, indem wir uns zur Besprechung der Liszt'schen Lieder anschicken. Im Voraus haben wir darauf hinzuweisen, wie trotz dieser Hindernisse, und trotz der Einschränkungen, die in Folge davon zu machen sind, diese Compositionen im höchsten Grade hervorragend genannt zu werden verdienen. Freilich will diese Individualität, die aus fremden Regionen, aus Ungarn stammend, in Frankreich heimisch, überall bekannt, durch langjährigen Aufenthalt in Deutschland erst eine breite Kluft auszufüllen hatte, berücksichtigt sein. So müssen wir über Einzelnes, was wir von unserem Standpuncte aus anders wünschen müßten, hinwegsehen, um uns den Genuß der herrlichen musikalischen Seite nicht zu verkürzen, wir haben manche Verschiedenheit seiner Auffassung von der ursprünglich deutschen zu constatiren. Eine solche Grundverschiedenheit besteht in dem Vorwiegen des Dramatischen; wenn schon die neueren Großmeister der deutschen Liedcomposition — wir erinnern an Schubert's „Fahrt zum Hades" und manches Andere, an den Balladencomponisten Löwe — aus den einfachen Bedingungen des Sanglichen zur äußersten Grenze geistiger Individualisirung, zur Vermischung des Liederstyls mit dem größeren Style der Scene vorgeschritten sind: sie behielten doch stets den einen Grundzug, das deutschnationale Gepräge, das wir in manchen der vorliegenden Liszt'schen Gesänge

nicht antreffen, so in seinen Liedern von V. Hugo, die mit ihrem französischen Texte zugleich musikalisch in dem Heimathslande des „Chanson“ wurzeln.

Wir haben diese allgemeine Orientirung vorausgeschickt, um auf solche Weise die Empfänglichkeit zu ermöglichen, die klare Einsicht in eine mächtig ergreifende Geisteswelt zu schärfen; das Vorurtheil haben wir zu zerstreuen versucht, das sich dem Ausländer gerade auf diesem ureigen nationalen Gebiete entgegenstemmt — wir wiederholen: ob auch dieses und Jenes in diesen Liedern nicht ganz mit deutschem Wesen zusammenfällt, es ist des Bedeutsamen, des menschlich Ergreifenden und des Ursprünglichen darin so Viel, daß die Bekanntschaft dieser Compositionen versäumen die Bekanntschaft mit einem der wichtigsten Geisteswerke unserer Zeit versäumen heißt. Der gesammte Liederschatz (im Verlage der Schlesinger'schen Verlagshandlung in Berlin) vertheilt sich auf sechs Hefte — es sind im Ganzen 35 Compositionen, ungerechnet die transponirten Doubletten, — und keine darunter eine Niete, alle des besten Lobes werth, viele zu den ersten Meisterschöpfungen aller Zeiten zu zählen.

Lieder von Goethe eröffnen den Reigen. Sie sind das Hervorragendste der ganzen Sammlung; wer könnte aber auch dessen würdiger sein, als er, dessen Lyrik wie für Melodien geschaffen, dessen Herzensklänge, hundertmal gesungen, und ebenso oft componirt, niemals zu erschöpfen sind, hundertfach gedeutet und immer noch tiefer und reiner zu deuten. Das beste Lob, das wir den uns heute vorliegenden Liszt'schen Compositionen zu spenden wissen, ist, daß der Meister sie alle, diese Perlen der Dichtkunst, ebenbürtig in Töne gefaßt, bei allen auf bewunderswerthe Weise die Stimmung getroffen und bei mehreren alle seine Vorgänger in Schatten gestellt hat. Freilich gilt schon hier das oben nur Angedeutete: nicht Jeder, der von dem glatten Strome Mendelssohn'scher Empfindung sich hat tragen lassen, an dessen Liedern sein Genüge findet, wird sich sofort in das ureigene, bald grüblerische, bald himmelhoch jauchzende, das gewaltig bewegte und wiederum tief in sich versunkene Element dieser Musik versenken, sich in dem ganzen Reichthum der Einzelschönheiten bis auf die Betonung der Sylbe zurechtfinden können, nicht diese einzelnen Edelsteine sofort zur Schnur, und also zum Gesammteindruck, zusammenzureihen, den vollen Charakter jeder dieser Compositionen zu erfassen im Stande sein. Diese Gesänge, im reinsten Sinne volksthümlich, liegen weit, sehr weit von der Heerstraße gangbarer, ausgepreßter und dadurch typisch gewordener Empfindelei, aber

dem ernstlich Suchenden werden sie bald ihre Schätze bieten und der Freund des künstlerisch Auserwählten wird reinste Erquickung darin finden. Mignon's Lied: „Kennst Du das Land", im geheimnißvoll-glänzenden Fisdur (für Mezzo-Sopran), eröffnet das Heft — von warmer romantischer Färbung, unvergleichlich zart und sinnig, unvergleichlich gelungener zugleich, als die vielen weitverbreiteten Bearbeitungen und, wie uns scheint, auch von reicher strömender Phantasie, als das tiefsinnige, düstere Tonstück Robert Schumann's. Die Gegenüberstellung der hellen und dunklen Tinten, die Meisterschaft im Colorit, die bedeutende Fähigkeit, jede Textstelle auf sich selbst zu stellen in ganzer Eigenthümlichkeit und jede doch auch mit der folgenden zu verschmelzen, der Reichthum an ausdruckreichen Schattirungen der Begleitung, der feine Tact, der sich überall in der Wahl von Tonarten, in dem Strome von Modulationen kundgiebt — Alles zeichnet dieses Lied, wie die meisten späteren aus, reiht es in die Zahl der ersten Erzeugnisse dieser Kunstgattung. Mignon's Lied, wie fernerhin noch mehrere Gesänge, ist auch für Alt vorhanden, für diese letztere Stimme aus Fis in Es transponirt. — Die zweite Nummer ist das herrliche: „Es war ein König in Thule" (für Mezzo-Sopran). Mancher wird die Zelter'sche einfach liedmäßige Composition dieser Ballade kennen, die bekanntlich Gretchen vor sich hin zu summen hat, ohne daß jedoch augenscheinlich die schlichte deutsche Jungfrau in ihrem Gemüthe um den Inhalt weiß, ein lyrisches Product, das Goethe wol nur aus dem Schatze des eben fertig Daliegenden seinem „Faust" einverleibte. In diesem letzteren Sinne, ganz abgelöst von der Situation im großen Ganzen, und darum gegen Zelter im vollberechtigten Contraste, hat Liszt das Gedicht illustrirt, im feierlich-ernsten Ton der Ballade — und er hat damit eine der phantasiereichsten Nummern geboten, der wir in keiner Beziehung etwas Ebenbürtiges zur Seite zu stellen wissen; gerne sehen wir deßhalb über kleine textliche Mängel hinweg, dem großen Erguß musikalischer Erfindung zu Liebe, und wir sind gewiß: in nicht zu langer Zeit wird diese Nummer zum Liebling geistig geweckter Sänger erhoben sein. — Es folgt: „Der Du von dem Himmel bist", unbeschreiblich feierlich und von der höchsten Lauterkeit des Ausdrucks, so daß jedes weitere Wort darüber unnöthig sein dürfte. — In „Freudvoll und leidvoll" treffen wir schon zu Beginn eines jener scheinbar naheliegenden und doch so selten in künstlerischer Weise verwendeten Mittel. Nachdem das „Freudvoll" in der großen Terz der Tonika begonnen, setzt das „Leidvoll" in der kleinen ein — aus Dur in Moll

sinkend, prägt sich in den beiden Wörtern der ganze Inhalt des Liedes dem Gemüthe ein. Wunderbar schön sind weiterhin die Gegensätze von „Himmelhoch jauchzend — zum Tode betrübt", — nicht, daß allein die Höhe der Noten dem Inhalte entspräche, Alles wirkt zusammen, Dauer der Noten, Rhythmus, Folge der Accorde, um die musikalische Hälfte ihrer dichterischen Genossin gleichmäßig zu verbinden. Das Lied ist zweimal vorhanden, für Mezzo-Sopran in E, für Sopran in Asdur. — „Wer nie sein Brod mit Thränen aß" (für Mezzo-Sopran), ist wiederum ein Meisterstück der Seelenmalerei, dem die sonderbar wechselnde Textbehandlung einzelner Stellen, so des: „Der kennt Euch nicht", wenig Abbruch thut; es heißt hier, die ungleich betonten Sylben weniger zu singen, als nach französischer Weise leidenschaftlich zu declamiren, die Dauer der verschiedenen Noten einander näher zu bringen, die Stelle recitativisch zu behandeln. — „Ueber allen Wipfeln ist Ruh'" (für Tenor oder Mezzo-Sopran) macht in seiner rührenden Einfachheit den würdigen Beschluß des ersten Heftes.

Die Lieder des Fischers, des Hirten und des Alpenjägers aus „Wilhelm Tell" bilden das zweite Heft; auch sie stehen auf der Höhe lyrischer Empfindung, auch sie nähern sich, mehr noch als die Goethe'schen Gesänge, dem breiteren dramatisch-epischen Ergusse und ihre Begleitung schwärmt fessellos, über alle Mittel des Ausdrucks verfügend. Unter einander gründlich verschieden und jedes doch in seiner Weise recht am Orte, wissen wir nicht, welchem dieser Lieder den Preis zuerkennen! An Wahrheit der Zeichnung, an Fülle und Kraft der Naturlaute, wie im äußeren Umfang stehen alle drei auf gleicher Stufe und ihre edle volksthümliche Erscheinung enthebt uns der Mühe, die vielen Schönheiten im Besonderen aufzuführen; mögen sie, unbedingt die besten unter allen bisherigen Compositionen Schiller'scher Texte, eine der Lieblingsdichtung gleiche Verbreitung finden!

Heine'sche Gesänge, in sehr ungleichem Maaße der musikalischen Behandlung entgegenkommend, bilden den Inhalt des dritten Heftes. Wir sehen zunächst von den unserm Dafürhalten nach kaum componirbaren: „Am Rhein im schönen Strome", „Vergiftet sind meine Lieder" ab, — auch sind die hierher zählenden Compositionen Liszt's nicht das Beste des Cyclus, — erfreuen uns an dem anmuthig-leichten: „Du bist wie eine Blume", zweimal (für Bariton und Tenor) vorhanden; dann an dem reich erfundenen, charakteristischen: „Anfangs wollt' ich fast verzagen", dem gefälligen: „Morgens steh' ich auf und frage" (für Tenor und Bariton), und dem zweimal componirten: „Ein Fichtenstamm steht

einsam", dessen erste Bearbeitung ihren glänzenden Höhepunct bei jener herrlichen Stelle: „Er träumt von einer Palme" erreicht, dessen zweite aber einen noch innigeren, engeren Anschluß an den Text zeigt, und wenden uns zur „Loreley". Bietet doch dieses Werk allein eine ganze große Sammlung bedeutsamer Schönheiten für sich, und ist, was wol schon an und für sich Viel heißt, bedeutender als alle die zahlreichen bisherigen Bearbeitungen dieses Liedes! Höchste Wahrheit, die bis zur Betonung des einzelnen Wortes zeichnet; aus langsamem, schwer gewichtigem, gesprochenem Anfang bei den Worten: „Ein Mährchen aus alten Zeiten" in luftig gaukelnde Bewegung umsetzend — stellt sich uns auf der ersten Seite sogleich der Charakter dieses wunderschönen Tonstückes vor Augen. Eine anmuthvolle Melodie auf: „Die Luft ist kühl", im behaglichen $^{9}/_{8}$ Edur, legt sich breit auseinander und deutet gleichsam die Färbung des Ganzen an; die Worte: „Im Abendsonnenschein" sind wie zur Verklärung des Textes componirt, die Musik schwingt sich freudig auf; „eine schöne Jungfrau sitzet" — und von den Worten an, wie zum Geistergruß, wachsen die Töne an sinnlichem Reiz, sie verstricken sich, mehr und mehr wird die Brust beengt, „dem Fischer im kleinen Kahn" — — wundervoll ist nun die Tonmalerei in Gesang und Begleitung, beide chromatisch, in harmonischer Engführung dahingleitend; „in die Höh'" schreitet es mächtig — und sinkt unter dumpfem Brausen des Basses wieder hinab, und ächzt: „Ich glaube, die Wellen verschlingen" da drunten noch lange fort; — die Anfangsmelodie kehrt wieder, und in lieblicher, beruhigter Weise geht das Lied zu Ende. Ein Lied, und wieder ist es doch etwas weit Ausgedehnteres, ein Tonstück im weitesten Sinne, voll der mannigfachsten episch und dramatisch gezeichneten Seelenzustände, eine kleine Welt für sich, und sein Schöpfer ein großer Tondichter — hätte er gleich nur dieses eine Werk geschaffen!

Das vierte Heft enthält vier französische Gesänge nach Victor Hugo von Peter Cornelius übersetzt: Meisterstücke als „Chansons", die dem deutschen Wesen freilich nicht durchgängig munden werden, dem Wesen Liszt's aber augenscheinlich Vertrautes bieten. Es sind: „Comment disaient-ils? — Oh! quand je dors. — S'il est un charmant gazon. — Enfant, si j'étais roi"; — das erste von keckem Uebermuth beseelt, springend und jauchzend; das zweite im reizenden Styl der französischen Romanze; das dritte anmuthig, leicht dahinfließend; das letzte, bedeutendste, humoristisch-pathetisch, wie der Text es forderte, alle aber zu dem Besten der ganzen Sammlung zu rech-

nen, was Originalität der Erfindung und Natürlichkeit der Stimmung betrifft.

Lieder von verschiedenen Dichtern geben dem Inhalt des fünften und sechsten Heftes eine mannigfaltigere Färbung; ihr geistiger Gehalt bot dem Tondichter jedoch mit wenigen Ausnahmen geringeren Anhalt als alles Bisherige — und demgemäß erheben sich auch die Compositionen nur ausnahmsweise, wir möchten sagen: dem Texte zum Trotz, bis zur Höhe der ersten Hefte. „Es rauschen die Winde" von Rellstab (für Tenor oder Mezzo-Sopran) eröffnet das fünfte Heft. Der schauerliche Text ist in reiche musikalische Gewandung gekleidet. Bei den Worten: „kalt über die Hügel rauscht Winde dahin" stürmen Sextolen gegen Achtel in der Begleitstimme in kühner Modulation, bis bei „dahin, dahin" die Ausgangstacte ersterben, in der Ferne sich verlieren. — „Wo weilt er?" Eine Reihe von Fragen, ohne Begleitung, naturgemäß declamirt, und jedesmal ein treffender Gegensatz in der Antwort machen diese zweite Nummer zu einer kleinen Meisterschöpfung. — „Nimm einen Strahl der Sonne", die folgende, ist ein hübsches Lied in ganz bescheidenen Grenzen. — „Schwebe, schwebe, blaues Auge" (für Tenor), von Dingelstedt, hält sich in gemessenen Grenzen und ist weniger entsprechend im Ausdruck, so z. B. an der Stelle: „Trag auf deinen Engelschwingen", wo der figurirte Gesang herunter, statt angemessener Weise hinaufleitet. Einen erhebenden Anlauf nimmt jedoch die Composition von den Worten an: „Tag und Mai" bis zum hell aufjauchzenden: „In Strahlen und Accorden". — „Die Vätergruft" (für Baß oder Bariton) von Uhland ist wieder eine meisterhafte Tondichtung, von quellender Erfindung, durchgängig den Inhalt des Textes auf das Wirksamste treffend, im breiten Styl der Ballade gehalten und für jeden gebildeten Sänger ein Genuß. — „Englein hold im Lockengold" (für Tenor), aus dem Italienischen des Marchese Cesare Bocella von Peter Cornelius — ein italienisch nationales Lied und auch in jenem leicht bewegten, wiegenden, schwebenden Charakter componirt, im $^{12}/_{8}$ Tact durchgängig die zwei ersten Achtel angeschlagen, die Melodie von hoher Grazie. Dasselbe folgt für Mezzo-Sopran oder Bariton, aus A in F transponirt. — „Kling leise mein Lied", Ständchen (für Tenor) von Nordmann ist von reicher Phantasie geschaffen, ein rechter Schatz in seiner Gattung, dem Zwecke entsprechend sinnlich frisch und dennoch träumerisch, nur eben hingehaucht.

Wir kommen zum letzten, dem sechsten Hefte; ein Lied von Redwitz: „Es muß ein Wunderbares sein", ein getragener, ruhig gehaltener

Gesang, macht den Anfang. In einfachster Form, auf das Richtigste betont, ganz dem Texte angepaßt, steigert sich die Composition innerlich mit dem chromatischen Aufwärtssteigen bei den Worten: „So mit einander tragen" in sehnsuchtvoller Empfindung. — Es folgen zwei Lieder von Joseph Müller: „Mutter-Gottes-Sträußlein zum Maimonate. 1. Das Veilchen, 2. Die Schlüsselblumen, die jedenfalls in der religiösen Grundstimmung des Componisten ihre volle Erklärung finden. Freilich dürften schon die Texte in ihrer naiv katholischen Frömmigkeit nicht Jeden sympathisch berühren: ein Punct, wo das deutsche und besonders das norddeutsche Denken und Empfinden dem Liszt'schen Genius ferne steht. Das schließt jedoch keineswegs die volle Würdigung des musikalischen Theils auch dieser beiden Lieder aus, wir fassen vielmehr sie besonders ins Auge, weil wir an Einzelheiten Ausstellungen zu machen haben, mindestens verschiedene Puncte anzudeuten, die ernstlich in Erwägung zu ziehen sind. Lieblichkeit, die ganze Innigkeit eines frommen Herzens entfaltet die erste Nummer: „Das Veilchen". Es spendet, unbeengt von dem kalten Hauche der Kirchenhallen, der Mutter Gottes die frisch duftenden Blumen, die Gabe der Natur — dem entspricht die erste Hälfte der Musik; dann aber kommt ein zweiter Theil, an dessen kecken Rhythmen, an dessen mehr gewöhnlicher Fassung wir weniger Freude haben können und dessen Declamation am Ausgange uns auch dem natürlichen Gefühl nicht zu entsprechen scheint. Das wiederholt sich noch zweimal, und noch am Schluß der ganzen Composition hätten wir eine Ausstellung zu machen, indem die erste Sylbe von „le-ben" syncopirt ist. Bei aller Aehnlichkeit im Charakter hat die zweite Nummer den großen Vorzug der Natürlichkeit, der herzlicheren Empfindung. Ein gefälliger Rhythmus, die Begleitung in Wellenbewegung, der Gesang von höchster Einfachheit, bei den Worten: „Sie erschlossen froh die Erde" lebendiger, fröhlicher aufsteigend und späterhin das Vorhergegangene frei variirend, erinnert die Melodie dieser Nummer auffallend an Beethoven's Composition des Liedes „an die Freude", wir dürfen annehmen: aus gleicher Empfindung der beiden Meister bei ähnlichem Anlaß. — Es folgt: „Laßt mich ruhen" (für Bariton oder Mezzo-Sopran) von Hoffmann von Fallersleben. Ein Prachtstück, bis in den einzelnen Tact durchdacht und in der Gesammtheit von mächtiger Wirkung. „Laßt mich ruhen, laßt mich träumen" — es zieht in Hangen und Bangen hinauf; nun, als die Begleitung voll rascher Bewegung auf- und niedersteigt, lispelt die Singstimme: „Wo die Abendwinde linde säuseln", anschwellend und

wieder ersterbend; unvergleichlich schön ist auch das: „Wo die Nachtigallen ihre Lieder", — die Naturlaute der Begleitung sind zugleich echt künstlerisch in den Zusammenhang verwoben; am Schlusse, zögernd, im Pianissimo, wiederholt sich das „lange, lange" und tönt auf dem ganzen Tacte aus. — „Wie singt die Lerche so schön" (für Tenor oder Sopran), von Hoffmann von Fallersleben, ist ein munteres Stück, im Einklange mit dem Texte große Einfachheit mit innigster Empfindung verbindend. — Das folgende: „In Liebeslust", ebenfalls von Hoffmann von Fallersleben, sticht durchaus gegen die vorigen ab. Die leidenschaftlich aufgeregte Begleitung, die Hast, das Hinübereilen der Baß- zur Discantstimme harmoniren bedeutsam mit der Haltung des Gesanges, der seinerseits ohne Rast lang aushaucht und abwechselnd wieder in Achteln fortschreitet bis zu dem glühenden, in mächtigem Ergusse hinausströmenden „Ich liebe Dich!" Zunächst für Tenor geschrieben, folgt auch hiervon eine Ausgabe für den Bariton, aus As in E transponirt. — „Ich möchte hingehn" von Herwegh, eine umfangreiche Composition, deren musikalischer Werth uns weniger hervorragend vorkommt; daran mag der vielstrophige und überall unklare Text sein Theil tragen. Ganz verschiedenartige Gleichnisse, ganz contrastirende Wünsche, wie sie dieses Lied neben einander stellt, sind kaum in eine Grundstimmung zusammenzufassen. Liszt vermied nun zwar die Extreme in den Einzelheiten, aber es fehlt in der ganzen Composition der Springquell der Erfindung, es macht sich das Ankämpfen gegen die Schwierigkeiten im Texte bemerklich. Wunderschön ist aber manche Stelle für sich betrachtet, und die wenigen harpeggirenden Tacte: „Der aus den Saiten einer Harfe dringet" entschädigen nicht nur für den textlichen Schluß: „Das arme Menschenherz muß stückweis brechen", der dem Wesen der Tonkunst ganz und gar widerstrebt, sie deuten auch in dieser letzten, wenngleich nicht höchststehenden Nummer der Sammlung nochmals concentrirt den unermeßlichen Reichthum an, der in diesen sechs Heften niedergelegt ist. Fassen wir die Hauptpuncte des Gesagten zusammen, so haben wir in Liszt einen bedeutenden Liedercomponisten zu erblicken, der, die bisherigen Fesseln sprengend, kühner als irgend einer seiner Vorgänger, die liedmäßige Form erweitert, bis zum dramatischen Ausdruck darin vordringt, und, ohne ein Deutscher zu sein, die Behandlung des Textes bis zur Betonung des einzelnen Wortes fortführt, ein Meister ersten Ranges hier — wie auf allen Gebieten.

P. Lohmann.

Karl Gutzkow und sein „Zauberer von Rom".

I.

Aufs Neue hat uns Gutzkow einen Roman gegeben, der die gesammte deutsche Leserwelt nicht nur an-, sondern auch aufregt. Indem ein Werk von solcher Bedeutung die Kritik nöthigt, sich ausführlicher mit ihm zu beschäftigen, als bei der Fluth des Erscheinenden an anderen Büchern ihr möglich ist, sehen wir uns zugleich veranlaßt, die ganze Stellung des Verfassers noch einmal ins Auge zu fassen; eine Verständigung über diese wird das Verständniß seines Werkes anbahnen, auf das wir in einem zweiten Artikel speciell zurückkommen werden.

Gutzkow's Buch „Aus der Knabenzeit" erklärt uns schon Vieles, obwol es nur bis zum zehnten Jahre des Verfassers reicht und trotzdem, daß sich derselbe im Vorwort ausdrücklich gegen die Auslegung verwahrt, als hätte er ein Entwickelungsbild von sich selbst entwerfen wollen. Uns ist es hier gleichgültig, ob er das gewollt oder nicht — aber eben dadurch, daß er mehr als seine eigene Individualität den Schauplatz seines Kinderlebens schildert, sind wir im Stande, in dieser Kindesexistenz schon die Umrisse zu dem großen Horizont und der dadurch bedingten Weltanschauung zu erkennen, die auch charakteristische Merkmale von Gutzkow's Muse sind. Ohne dieses Buch — was wüßten wir aus Gutzkow's Kindheit weiter, als daß er in Berlin geboren ward? Also ein Berliner! rief das große Publicum, das damit die Vorstellung eines anmaßenden Menschen verbindet, mit einem vollständig nüchternen Verstande, der mit zersetzender Schärfe sich jeder poetischen Erscheinung bemächtigt und in allen großen und schönen Empfindungen fühlender Herzen nur belächelnswerthe Sentimentalität sieht. Aber nun führt uns der Verfasser selbst in dies vielgescholtene Berlin, um zu zeigen, daß es nicht nur gesuchten Witz, kalten Verstand, barste Gemüthsleere hervorbringen kann: „Endlich schwindet etwas dieser falsche Schimmer totaler Unpoesie, dieser Beigeschmack von Verstandesnüchternheit, der auf dem Berlinischen Ursprunge durchaus liegen soll."

In der That, es ist immer wichtig, wo wir geboren werden, in welcher Umgebung sich unsere Kindheit entwickelt, von welchen Schauplätzen und Ereignissen wir unsere ersten Eindrücke empfangen. Gutz-

kow's Vater war erster Bereiter des Prinzen Wilhelm von Preußen, seine Wohnung befand sich in den Hintergebäuden der Berliner Akademie. Die Universität, die Anatomie, die Sternwarte, die Ateliers der Maler und Bildhauer — die Reitbahnen und Ställe, unweit davon das Palais des Prinzen Heinrich, die Kasernen — und die väterliche Stellung eine solche, die bei all ihrer Bescheidenheit und Eingeschränktheit doch immer einen Einblick in die höchsten Sphären zuließ. „Von allen diesen großen Beziehungen war oft die Seele des Knaben, wie von räthselhaften Fittichen hoch emporgehoben. Aus dieser majestätischen Anschauungswelt zitterte, drängte, schauerte Etwas in ihn hinein, wofür er keinen andern Ausdruck fühlte, als eine unendliche, oft namenlos wehmüthige Sehnsucht nach Klarheit, Licht oder irgend einer braven Bewährung in diesem großen Ganzen. Das hinlänglich übelberufene Wesen des in andern Stadttheilen üppig wuchernden Berlinerthums kannte er nicht."

Die Familie stammte aus Pommern und zählte einen Bischof unter ihren Ahnen! Das fiel uns jetzt wieder ein bei dem Fehdehandschuh, den Gutzkow durch seinen „Zauberer" dem Katholicismus hingeworfen und der ganzen klerikalen Partei! Brave Meister der verschiedensten Handwerke waren die nahen Verwandten, die nächste Umgebung ein buntes Gemisch von allerlei Menschen mit kleinen und großen Beziehungen. An so mannigfaltigen Elementen konnte sich früh diese Beobachtungsgabe Gutzkow's, in der schon die spätere Gestaltungskraft lag, entfalten, die wir so sehr bewundern. Reicher Stoff dazu war vorhanden.

Die Talente des Knaben brachten ihn in die lateinische Schule und weiter bis auf die Universität seiner Vaterstadt, wo er Theologie und Philosophie studirte. Es war zur Zeit der Julirevolution, als der Jüngling bei einer Preisaufgabe: „De diis fatalibus" den Preis gewann. Und nun angeregt von den weltbewegenden Ideen und Zeitfragen, die von Paris aus ganz Deutschland durchzitterten, ward er schon als Student und mitten im conservativen Berlin ein Bannerträger der neuen Aera durch Herausgabe des „Forum der Journalliteratur". Uebereinstimmend mit Wolfgang Menzel's Patriotismus und der rücksichtslosen Weise, wie dieser die Kritik handhabte, hatte er seiner in diesen Blättern mehrfach zustimmend und ehrend erwähnt; da wandte sich Menzel selbst an den jungen Schriftsteller, der ihn zu würdigen verstand und berief ihn zur Mitarbeit an sein Literaturblatt nach Stuttgart. Anonym erschienen damals von Gutzkow in Hamburg

die „Briefe eines Narren an eine Närrin" welche, angefüllt mit rousseauschen Theorien, der Freiheit und dem persönlichen Menschenrecht das Wort redeten und darum Börne's enthusiastische Zustimmung in hohem Grade fanden. Obschon nun Gutzkow bereits die Doctorwürde erlangt, studirte er doch noch in Heidelberg und München Jurisprudenz und Staatswissenschaften. Gleichzeitig (1833) erschien sein phantastisch-satyrischer Roman: „Maha Guru, die Geschichte eines Gottes". Nun lebte er abwechselnd in Leipzig, Berlin und Hamburg und lieferte Beiträge für das „Morgenblatt" und die „Allgemeine Zeitung". Später erschienen dieselben gesammelt als „Novellen", „Soireen" und „Oeffentliche Charaktere". Auch das satyrische Drama „Nero" entstand damals. In allen diesen Jugendwerken wohnt neben der kritischen Schärfe und dem Spott über die Schwächen der Zeit, dem gegen das Bestehende andrängenden Titanensturm schon eine bedeutende Gestaltungskraft. Als seine Bahnen mit denen Menzel's auseinandergingen, wendete sich Gutzkow 1835 nach Frankfurt a. M. und stand dem begeisterten Eduard Duller in der Redaction des „Phönix" bei. Hier war es allerdings, als habe sich der deutsche Verstand dem deutschen Gemüth verbunden; indeß dieses sich in dem sanften, liebevollen Duller recht eigentlich documentirte, übte Gutzkow eine scharfe Kritik, und vielleicht stammt mancher Gegner des „Zauberers von Rom" aus jener Zeit, wo Gutzkow's oft schonungslose Waffe manchen empfindlichen Ritter von der Feder verwundete oder in den Sand warf. Aufsehen machte seine Vorrede zu „Schleiermacher's Briefen über Friedrich Schlegel's Lucinde" 1835, und noch größeres die Novelle: „Wally". Der Verfasser hatte später unterlassen, dies Jugendproduct der Gesammtausgabe seiner Werke einzuverleiben, und that es nur später noch, weil man ihm daraus einen Vorwurf machte, ihn als feig und ängstlich zu verdächtigen suchte und sogar auch von seiner Umkehr sprach. Nun, er hat sie mit Recht zu den „Vergangenen Tagen" gezählt. Die „Wally" war ein Jugendproduct aus einer zweiten „Sturm- und Drangperiode", maßlos in Form wie Tendenz, und die Polemik, welche sie gegen den Offenbarungsglauben wie gegen die Regeln der herrschenden Moral enthielt, wäre vielleicht spurlos vorübergegangen, wenn nicht der zum Gegner gewordene Menzel in die Lärmtrompete gestoßen und die Polizei sich ebenfalls hineingemischt hätte. „Wally", obwol sie mancherlei Gedanken und Erwägungen im Leser anregte — und das war ihr Verdienst — war eigentlich darum gar kein gefährliches Buch und noch weniger konnte man es ein unsittliches nennen, da die

Zweiflerin eben an ihren Zweifeln unterging und die scheinbar heilig gesprochene Sinnlichkeit ihr Ende in der Verzweiflung fand. Wir wissen, wie lange schon Gutzkow diesen Standpunct überwunden hat, aber es ist dennoch, als käme er sein Lebenlang von dieser „Wally“ nicht los. Nicht nur, daß wir ihr in der noch bald genug darauf (1838) erschienenen „Seraphine“ wieder begegnen, auch Melanie in den „Rittern vom Geiste“, auch Lucinde im „Zauberer von Rom“ erinnern immer wieder an diese „Wally“. Aber nur ein Menzel konnte das Buch und seinen Verfasser denunciren. Man weiß, in welcher Weise es geschah. Denn ob auch der wackere Paulus in Heidelberg Gutzkow vertheidigte, es war, als habe man auf Menzel's Denunciation nur gewartet, denn die von Gutzkow mit Ludwig Wienbarg beabsichtigte umfassende Zeitschrift „Deutsche Revue“ ward schon im Entstehen erdrückt und Gutzkow vom badischen Hofgericht zu einer dreimonatlichen Haft verurtheilt, die er in Mannheim abbüßen mußte. Die „Wally“ aber und die Schriften des „Jungen Deutschland“ wurden mit Bann und Interdict belegt. Man weiß, wie sie gerade dadurch um so mehr verbreitet wurden. Es ist bekannt, wie der Name „Junges Deutschland“ hauptsächlich dadurch aufkam, daß Ludwig Wienbarg seine Vorlesungen der Aesthetik dem „Jungen Deutschland“ widmete, wol nur, um damit die strebsame deutsche Jugend zu bezeichnen, die einen neuen, lebensvollen Geist in sich aufgenommen, wie die Julirevolution ihn zuerst erweckt und wie es ein junges Frankreich, junges Italien u. s. w., ja ein junges Europa gab. Gustav Kühne stellte dann zuerst unter diesem Collectivnamen: Heine, Laube, Gutzkow, Mundt und Wienbarg zusammen. Heute sind diese Weltstürmer zur Ruhe gekommen, sie leben größtentheils mit dem Bestehenden auf sehr gutem Fuß, und nur Gutzkow ist ganz seiner Ueberzeugung treu geblieben.

Im Gefängniß schrieb er „Zur Philosophie der Geschichte“, dann, in Frankfurt, sammelte er seine zerstreuten Schriften als „Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur“. Es folgte: „Goethe im Wendepunct zweier Jahrhunderte“, der Roman „Seraphine“, „Götter, Helden und Don Quixote“, der komische Roman „Basedow und seine Söhne“, „Die Zeitgenossen“; die „Frankfurter Börsenzeitung“ scheiterte an der Censur; der „Telegraph für Deutschland“ erhielt sich jedoch in Hamburg. Hier erschien noch „Rothe Mütze und Kapuze, eine Streitschrift in der Kölner Erzbischoffrage gegen Görres“; wer denkt hier nicht an die Behandlung desselben Gegenstandes im „Zauberer“? Dann „Börne's

Leben", ein wackeres Buch, das den edlen Todten vor dem Schimpf beschützte, mit dem Heine ihn noch bis über das Grab verfolgte.

Und nun nach diesen Kämpfen auf kritisch-journalistischem Gebiete, die eben so viel ernste Kraft als eifriges Streben bezeugen und in denen zugleich die jugendliche Subjectivität sich ausgetobt haben mochte, wandte sich Gutzkow dem objectiven Schaffen für die Bühne zu. Seine ersten Dramen: „König Saul" und „Richard Savage" erschienen 1839 und letzteres ward auf den meisten deutschen Bühnen mit Erfolg gegeben. Rasch folgten: „Werner oder Herz und Welt", „Patkul", „Die Schule der Reichen", „Ein weißes Blatt", „Der dreizehnte November", „Zopf und Schwert", „Uriel Acosta", „Urbild des Tartüffe", „Wullenweber", „Der Königslieutenant", „Liesli", „Anonym", „Ottfried", „Lenz und Söhne oder die Komödie der Besserungen", „Die Rechte des Herzens", „Myrthe und Lorbeer". Alle diese Dramen und Lustspiele sind überall mit fast gleichem Erfolge gegeben worden und haben sich, was noch viel mehr sagen will, auf dem Repertoir erhalten. Wo das nicht geschah, da lag die Ursache nicht in ihrem Werth, sondern, wie z. B. bei „Lenz und Söhne", in ihrer Tendenz. „Zopf und Schwert" und „Uriel Acosta" haben Gutzkow's Namen in einer Weise bekannt gemacht, wie das durch seine journalistische Thätigkeit nicht in diesem Grade hätte geschehen können. Auf der Bühne bot er fertige, lebenswahre Gestalten und eine gewandte Behandlung großer oder doch interessanter Stoffe, und wenn er hier und da an einer Klippe scheiterte, so war es streng genommen immer dieselbe, die mehr in seinem Geiste lag als in seiner Fähigkeit; es waren immer Probleme des Lebens, Räthsel des menschlichen Herzens, Fragen der Philosophie, die er mehr sich selbst als dem Publicum zu lösen gab, es war die Arbeit eines rastlos thätigen, ringenden Geistes, der entweder das Publicum nicht zu folgen vermochte, oder die seine Theilnahme erkältete, eben weil sie zu offen zutage lag, oder weil die Lösung des Problems nicht Jedem genügend erscheinen mochte; so z. B. in „Liesli", „Die Rechte des Herzens", „Herz und Welt" u. s. w.

Aber immer mehr wird es anerkannt, wie groß die Verdienste sind, die Gutzkow sich um die deutsche Bühne erwarb, wie er der Erste in einer Zeit war, die sich meist mit den Productionen des Auslandes begnügte, der das deutsche Theater wieder zu Ehren brachte und erst die Bahn brach für Andere, die sich jetzt in der durch ihn gereinigten Arena gleich ihm versuchen. Aber auch diese erfolgreiche

Thätigkeit, die ihm 1847 die Stelle eines Dramaturgen am Dresdner Hoftheater verschaffte, erschöpfte seine vielseitige Thätigkeit nicht, er legte die Stelle nach drei Jahren nieder, vielleicht weil er in ihr nach seinen Principien doch nur mit gebundenen Händen wirken konnte, vielleicht auch, um mehr Zeit und Freiheit für andere Arbeiten zu gewinnen. Er schrieb den Roman: „Die Ritter vom Geist", dem Umfange wie dem künstlerischen Werthe nach einer der hervorragendsten unserer Zeit. Kaum aber war dieser vollendet, so begründete Gutzkow 1852 die „Unterhaltungen am häuslichen Heerd" und war damit wieder der Erste, der eine Zeitschrift brachte, in der nach den Stürmen und Kämpfen einer gewaltsam bewegten Zeit die friedlichen Elemente in Novellen, Darstellungen aus der Geschichte, Kunst, Natur u. s. w. sich wieder sammeln und wirken konnten, das, was Edles aus jenen verhängnißvollen Tagen sich gerettet, eine Freistatt fand, die Gemüther zu beruhigen, zu erheben, zu trösten — nicht aber einzuschläfern oder zu betäuben.

Und so sehen wir Gutzkow in einer dreifachen Thätigkeit und fast gleich tüchtig in einer jeden. Immer war er voran; immer vielseitig, blieb er doch stets sich selbst getreu, verläugnete er nie seine Gesinnung, hat er immer neue Bahnen gebrochen, immer seine Zeit und was ihr noththat richtig erfaßt und ist gar dieser vorangeeilt, wie jetzt wieder mit seinem „Zauberer von Rom".

Wir haben hier nur eine kurze Skizze gegeben, die, eben nur an Thatsachen und an das von Gutzkow selbst Gegebene sich haltend, besser sprechen mag, als wenn wir uns nur in eigenen Raisonnements ergangen hätten, seine Stellung anzudeuten. In dem folgenden Artikel über sein neuestes Werk müssen wir ohnehin das eigene Urtheil walten lassen. Eines nur müssen wir gleich jetzt entschieden betonen. Es ist Gutzkow heiliger Ernst um die Aufgabe des Schriftstellers. Er hat nie der bloßen Mode gehuldigt, er hat seiner Zeit gedient, noch mehr: er ist fähig gewesen, das Publicum, sei es das des Theaters oder das der Lesecirkel, zu beherrschen, indem er ihm keine Concessionen machte, sondern nur seinem edleren Bedürfen entgegenkam, seinem Geschmack aber selbst die Richtung gab. Er hat es sich nachgezogen oder gehoben, nie aber von ihm sich leiten lassen. Nie ist seine Feder käuflich gewesen in irgend welcher Art, weder durch Geld, noch durch Ehren, noch Gunst der Großen, die immerhin da verführerisch sein mag, wo sie einem Talente einen großen Wirkungskreis bietet, den es sonst oft so schwer sich erkämpfen mag. Er hatte den Muth, in der Zeit des Schwankens

und der Abspannung, wo Tausende schwiegen, die zuvor das große Wort geführt, selbst als ein „Ritter vom Geiste“ auf den Kampfplatz zu treten mit einem Werke, das die kaum vergangene Zeit und viele ihrer wichtigsten und einflußreichsten Persönlichkeiten auf klare Weise schilderte und widerspiegelte und in welchem er seine eigene Gesinnung ohne Scheu documentirte. Der Erfolg dieses Romans war bedeutend: fast in allen Schichten der Gesellschaft war er das Tagesgespräch. Uns selbst verschwand vor dem Eindruck des Ganzen, was wir im Einzelnen etwa auszusetzen fanden, wir ließen dieses Echo einer kaum entschwundenen Zeit an uns vorüberklingen, und erhoben uns an ihm, da es mehr tröstlich klang denn wehmüthig, da es bei allem Unterliegen Siege des Geistes verkündete, die wir Alle noch erringen können.

Und so ist Gutzkow zugleich ein Vertreter des Idealismus in dem realistischen Treiben unserer Tage, das er wenigstens von der Literatur zurückzuhalten bemüht ist, darum auch sind die Vertreter des Realismus seine Gegner.

Louise Otto.

Dramatische Novitäten.

(**„Hie Welf — hie Waiblingen“.** Vaterländisches Drama von Eduard Tempeltey. Leipzig, Fr. Ludw. Herbig, 1859. 196 Seiten.)

Das Amt des Kritikers ist unersprießlich, so lange es sich darum handelt, Veraltetes zurückzuweisen, Untergeordnetes auf die ihm gebührenden Grenzen einzuschränken, — so lange die Negation seine Pflicht ist; das Amt des Kritikers wird im Gegentheil zur Erquickung, sobald er Neues begrüßen, Anstrebendes begünstigen, Fortschreitendes anerkennen darf. In diesem Sinne haben sich die „Anregungen“ von Beginn an das bessere Theil erwählt; sie wollen nur in denjenigen Fällen zersetzend, verneinend, beschränkend verfahren, wo das gediegene Neue durch Unwerthes oder rein auf den äußeren Effect Berechnetes verdrängt wird, sie werden dagegen mit freudiger Anerkennung Dasjenige begrüßen, was bei aller Unfertigkeit den Keim der Zukunft in sich trägt. Als ein solches Werk heißen wir Tempeltey's neues Drama willkommen.

Als dieser Dichter zuerst eintrat in die Welt der Oeffentlichkeit,

als seine „Klytemnestra" die Hannover'sche und Wiener Bühne und in raschem Fluge dann die meisten übrigen Theater beschritt, von der Kritik mit Weihrauch bestreut, von dem Publicum an den meisten Orten mit Kälte aufgenommen, da erfüllten diese Blätter die angenehme Pflicht: Tempeltey ward auch von ihnen als ein vielverheißendes Talent begrüßt, sein Werk als der Eckstein zu einem neuen Bau der Dichtung angesehen. Und das mit Recht; denn diese „Klytemnestra" ist trotz aller ihrer Gebrechen, als das Werk eines Jünglings aufgefaßt, ein bedeutendes Werk. Wir möchten sagen, durch sein bloßes Erscheinen in dieser Zeit mehr, als durch seinen Inhalt. Eine Gehobenheit der Auffassung von dem Berufe des Dichters, ein hoher Adel des Geistes bezeichnet in den Tagen der Lauheit den Verfasser dieses Dramas als einen Dichter in schönstem, echten Sinne. Noch stand ja die „geistreiche" Periode in voller Blüthe; das Salonleben hatte Bresche geschlagen in das Gebiet der Tragödie; Shakspeare's Gestalten dünkten dem Parquet unserer Theater unheimliche Kobolde, unanständig fluchend, allem guten Anstande zuwiderhandelnd, allem modernen Tact entgegen, — wir schienen aller Tragödie bar und ledig werden zu sollen. Tempeltey's „Klytemnestra", das Werk eines vermittelnden Talentes, das mit seinen gemüthlichen Neigungen im ewigen Reiche der dichterischen Wahrheit, mit seinem Verstande beim Regisseur und ersten Charakterdarsteller schuf, ohne den Funken des echten Genius, der aller Schranken spottet, aber mit einer reifen wissenschaftlichen Bildung die reichen Erfahrungen der Bühnen- und Journalistenwelt verbindend, versprach wieder gut zu machen, was lange Zeit verdorben, schien die Launen des ersten Ranges befriedigen, und dennoch den ewigen Regeln der Kunst Genüge leisten zu können. Es schien nur so. „Klytemnestra" zwar wurde aufgeführt — aber auch das war nur ein letztes Aufflackern des besseren Geistes, und es geschah nur, so weit Neugier und Protectionsgelüste ihr Spiel dabei treiben konnten. Tempeltey's neues Werk, das wir in der Ueberschrift nennen, hat auch ein solches immerhin zweifelhaftes Glück nicht mehr gehabt, so wenig wie die Werke der meisten hervorragenden Dramatiker unserer Zeit. Wir unsrerseits müssen betonen: eine Bühne, die Tempeltey's „Hie Welf — hie Waiblingen" für nicht der Darstellung würdig hält, stellt sich damit das Zeugniß der Urtheilslosigkeit, der künstlerischen Unwissenheit aus: so Vieles, so Wesentliches auch an diesem Werke zu tadeln, so weit dasselbe hinter den Erwartungen zurückgeblieben, die wir selbst von dem nächsten ferneren Wirken dieses Dichters gehegt, es ist dennoch

eines der ersten Dramen dieser ganzen Zeit, ein Dichterwerk aus mehr als einem Grunde, ein Werk, das der jetzigen Epoche zur Ehre gereicht und zu den besseren Erscheinungen jeder Epoche gerechnet werden könnte; ein Werk, das zwar nur der historisch Vorgebildete ganz zu erfassen, zu genießen vermag, das aber durch die Noblesse der ganzen äußeren Fassung, durch die Fernhaltung alles Frivolen und ästhetisch Geschmacklosen, durch eine seltene sittliche Reinheit und Hoheit der Anschauung wesentlich zur Säuberung der Theater-Atmosphäre beizutragen vermöchte.

Wir haben im Vorstehenden den Standpunct bezeichnet, den Tempeltey's Werk den verrotteten Zuständen unserer Bühne, wie seiner früheren Leistung gegenüber — ein anonym erschienenes Trauerspiel „Johannes Huß" lassen wir außer Betracht — einnimmt; wir haben dabei für den jungen Dichter eine Lanze eingelegt im Namen der Dichtkunst, — anders gestaltet sich die Sache, sobald wir das Ziel dramatischer Poesie, die Aufgabe dieser Zeit ins Auge fassen, und daran die Kräfte Tempeltey's messen. So unendlich hoch „Klytemnestra" und „Hie Welf — hie Waiblingen" in mancher Beziehung über dem Niveau der heutigen gangbaren Bühnenstücke stehen, so weit bleiben beide hinter den möglichen und wünschenswerthen Leistungen einer Zeit zurück, die im vollen Sinne des Wortes berufen scheint, mit dem Pfunde der Griechen, des Shakspeare und Schiller zu wuchern, deren offenbare Pflicht es ist, den alten Wein in neue Schläuche zu gießen, die bisher getrennten Elemente zur höheren Einheit zu sammeln. Das genannte Werk zeigt deutlich, was Alles auch den besten Geistern dieser Jahre noch fehlt, um diese Entwickelung mit Nachdruck zu beginnen. Dazu ist vor allen Dingen die äußerste Klarheit über Umfang und Mittel der Aufgabe nöthig. Sehen wir zu, ob dieselben hier ins Auge gefaßt sind.

Tempeltey hat sein Werk „Hie Welf — hie Waiblingen" genannt. Das weist auf den historischen Conflict hin, den der Verfasser nach den Angaben der Geschichtschreiber in Handlung umgesetzt hat. Ein historischer Conflict kann ein dramatischer sein; er ist es nicht immer. Wir haben Dutzende von gern gesehenen und hochgeschätzten Stücken, in denen ebenfalls ein historischer Conflict angeblich den Mittelpunct bildet, denen aber ein wahrhaft dramatischer Knoten mangelt. Es ist also zu untersuchen, ob in „Hie Welf – hie Waiblingen" der dem Titel entsprechende Inhalt nach dieser Richtung hin zugleich der specifisch dramatischen Aufgabe entspricht. Der Verfasser nennt ferner sein Werk ein vaterländisches Drama. Was ist vaterländisch in der dramatischen

Dichtkunst, was ist ein vaterländisches Drama? Nur dasjenige, was den besonderen Neigungen und Wünschen unserer Landsleute entspricht. Vaterländisch ist also für ein deutsches Publicum im Drama das Vorwalten der gemüthlichen Regungen, das Fernhalten rein politischer Motive, die Beschränkung auf enge Kreise in der Wahl des Stoffes, da für das Allgemeine in unserer Nation aus naheliegenden Gründen der Sinn mangelt; vaterländisch kann ein Stoff als solcher nicht genannt werden, ob also ein Drama denselben aus deutscher, spanischer oder peruanischer Geschichte entnommen hat, das fällt nicht in die Wagschaale, — genug, wenn dieser Stoff überhaupt dramatischer Behandlung sich fügsam zeigt und den Besonderheiten deutschen Denkens und Fühlens nicht zuwiderläuft. Inwieweit das Vaterländische auch dann noch zu verwerfen ist, und ob nicht heute wie jederzeit die Kunst alle Länder der Erde ihre Heimath nennt, unter allen Umständen kosmopolitisch zu sein sich bemühen soll, — darüber mögen Andere entscheiden, so weit Vorurtheile und geringe Fassungskraft in den weiteren Schichten eines Volkes der Phantasie des Dichters nicht die Schwingen lähmen.

Ein vaterländisches Drama soll „Hie Welf — hie Waiblingen“ sein. Wir erinnern uns, daß vor zwei Jahren ein kritisches Organ alle dramatischen Erscheinungen, die nicht im strengen Sinne in das Gebiet des Lustspiels oder das des Trauerspiels zu rechnen, von seinem Richterstuhle verwies. Mit diesen gestrengen Herren, denen öfters das warme Fleisch in der Hand zu Fasern und Knochen zergeht, theilen wir jedenfalls die eine bestimmte Anschauung, daß ein Mittelding zwischen komischem und tragischem Styl unzulässig, ästhetisch unmöglich sei. Wie und warum das, möge ein späterer Artikel nachweisen; hier haben wir an Tempeltey's Werk zu untersuchen, ob darin überhaupt nicht das Außenliegende zum Wesen umgesetzt ist, ob nicht eine Verwechselung stattgefunden hat des Fesselnden mit dem eigentlich dramatischen, ob nicht mit einem Worte Titel und Inhalt vielmehr nur das Product eines gebildeten Geistes sind, der, was ihm aus den Gestalten einer bedeutsamen Vergangenheit angeweht ist, niederzulegen sich gedrängt fühlte, — als das bedachte, tieferwogene, nach den ewigen Grundgesetzen der Aesthetik aufgebaute Erzeugniß, das wir nur in diesem Falle ein Kunstwerk, und, wenn es den Forderungen des dramatischen Styls entspricht, recht eigentlich ein Drama nennen könnten.

Damit hätten wir freilich schon das Urtheil gesprochen. Indem wir vorhin sagten: die Handlung füge sich dem Gange der Geschichte und sei damit allbekannt, gaben wir gleichzeitig zu verstehen, daß „Hie

Welf — hie Waiblingen" nicht ein Drama im ästhetischen Sinne sein könne. Halten wir uns den historischen Conflict vor Augen: Friedrich Barbarossa liegt in Fehde mit Italien, dem Papste, — wir müssen behaupten, ungerechter Weise; freilich nicht in den Augen der eigennützig Betheiligten, aber vor dem oberen Richterstuhle, der die Selbständigkeit eines Volkes so lange gewahrt wissen will in voller Eigenthümlichkeit, bis ein weiter vorgeschrittenes das Amt der historischen Weiterentwicklung an seiner Statt zu übernehmen vermag. Wenn also Heinrich der Löwe aus was immer für Motiven in diesem Kampfe der Herrschgelüste seines Kaisers nicht bis in alle Instanzen zu folgen gesonnen war, so kommt ihm dafür neben dem Fluch des durch größere Gewalt höher gestellten Barbarossa die Anerkennung aller vorurtheilsfreien Stimmen zu. Nehmen wir hierzu den Satz, daß die Geschichte nur insoweit Einfluß auf das Drama hat und für dasselbe nutzbar gemacht werden kann, als sie sich specifisch dramatischen Gesetzen und Forderungen fügt, so liegt der Beweis auf flacher Hand, daß Friedrich Barbarossa's Zug und seine Entzweiung mit dem Löwen keine dramatische Aufgabe bietet, weder im tragischen, noch im komischen Sinne, daß hier eine Verwechselung des historisch Interessanten mit dem dramatisch Correcten vorliegt; — diese Verwechselung darzuthun, sei nun unsere Aufgabe.

Die Scene ist zu Chiavenna. Im kaiserlichen Palaste wird ein Gelage gehalten, Musik ertönt. Am Fuße der Freitreppe halten zwei schwäbische Landsknechte des Kaisers Wacht. Sie unterhalten sich, freilich in höchst geleckten Versen; der eine kampfesmuthig, der andere weichmüthig, der fernen Heimath gedenkend: „Alles lag still und athmete kaum, über die Blätter ging ein Traum, wie verzaubert stand rings herum schweigend der Welt, geheimnißstumm", so erzählt der Lanzknecht. Und wir bemerken zu unserem Mißvergnügen in diesen lispelnden Ergüssen sofort, bevor noch die Handlung begonnen, einen Hauptfehler in Tempeltey's Styl: daß er keine Person in ihrer Weise charakterisirt, der Situation entsprechend einführt. Man denke an die Lanzknechte in Grabbe's „Barbarossa", an dessen Wilhelm, der in Italiens Gefilden sein heimisches Sauerkraut vermißt! Dort ungeschminkte Wahrheit, hier, trotz der augenscheinlichen Anlehnung an das gewaltige Grabbe'sche Werk, nur gezierte Verse, und fast keine Andeutung der doch so herausfordernden Situation. Ein Streit entsteht mit neu hinzutretenden Genossen: Hie Welf — hie Waiblingen ertönt es, die Contraste heben sich lebendig ab, die Idee des Stückes ist eingeführt. Ein Welf hat einen Waiblingen erschlagen; zwar tritt der

Offizier dazwischen und stellt äußerlich die Ruhe wieder her, aber die Asche glimmt. Es kommt darauf an, sie zur Flamme zu schüren. Verwandlung: Inneres des kaiserlichen Palastes. Herzog Heinrich tritt mißgestimmt auf; in langem Monologe erfahren wir von seinem Neide. „Ja, das ist's, die Sonne! Und könnten zwei am Himmel steh'n, ich brauchte den Kampf nicht auszukämpfen, der die Brust aufragen läßt (!) zum öden Felsenriff (!), so einsam über'm Meer (!), so trostlos einsam, weil an das unbarmherzige Gestein die Brandung stündlich Lieb' und Freundschaft schleudert, zwei ausgespieene Leichen! Und das Meer stöhnt wild gewaltig!" Es ist klar, trotz der vielen ziemlich geschmack- und sinnlosen Schmuckwörter und Tropen: der Neid ist das Grundmotiv zu Heinrich's Entfremdung, das Grundmotiv des Stückes. Der Neid ist nun freilich auch eine Wurzel der Ehrsucht, aber nur eine Wurzel dieser letzteren wahrhaft tragischen Leidenschaft; es kommt darauf an, daß zu dem Neid sich die Größe der Willenskraft, die übermenschlich erscheinende Leidenschaft des Thatentriebes, daß sich dämonische Gelüste ihm zugesellen; auf kleine Zwecke angewendet, fällt er von der Höhe tragischer Gestaltung herab in das Gebiet des Lustspiels, ohne berechtigte Motive und mit verächtlichen Helfeshelfern im Bunde wird er auch für das Lustspiel unbrauchbar und somit für das Drama überhaupt. Und so ist es im Wesentlichen hier der Fall. Die Umtriebe der hinzukommenden päpstlichen Werkzeuge entfachen den stillen Groll zum offenen Zwiste. Heinrich entfernt sich, und der zum Feste erscheinende Kaiser ruft ihn vergeblich zurück. Das ist der wohlgegliederte erste Act, weitaus der beste des Stückes. Es folgt im zweiten der Bruch, treu nach den Geschichtsbüchern; im dritten Acte schließt der Kern der Handlung; Friedrich unterliegt, da der Löwe ihn im Stich gelassen, wehmüthig phantasirt er vom Unglück Deutschlands in späteren Jahrhunderten — und schließt zum Erstaunen seiner eigenen Umgebung Frieden mit dem Papste. Was nun in Deutschland folgt, dieser vierte und fünfte Act, eine lange Kette empfindsamer Hin- und Herreden, des Schwankens und der Verzweiflungs- und Zornesausbrüche, und diese schließliche Versöhnung trotz aller Richtersprüche und Drohungen — das ist freilich bis auf Einzelheiten und bis auf das Endergebniß der Geschichte treu, im Drama jedoch wenig an seinem Platze.

Aus unserer vorstehenden Inhaltsangabe tritt die Vermuthung nahe, daß bei der geringen Verwicklung der historischen Thatsachen irgend etwas Unwesentliches in die Handlung einsetze, oder daß die Redeweise

selbst von einer dem Wesen des Dramas widersprechenden Breite sei. In der That nehmen zwei höchst seichte Liebes-Episoden, die den Zweck der Contrastirung auch bei weit geringerer Ausdehnung erfüllt haben würden und die obendrein selber im Sande verlaufen, den größeren Raum des Stückes ein, dem sie im aller fatalsten Widerspruch mit der Hoheit des Gegenstandes ein zerfließendes, empfindsames Gepräge aufdrücken. Auch die Charakteristik der Personen ist schwach. Von des Herzogs Motiven sprachen wir schon; Barbarossa schwankt von Seufzern zu Gebeten, von Ahnungen zu Ausbrüchen der Selbstverspottung; seine Kriegsgenossen, die deutschen Fürsten, kommen nicht über die geschichtlich hinterlassenen Phrasen hinaus; die weiblichen Figuren des Stückes und seine jugendlichen Männer tragen sämmtlich dieselben Züge einer krankhaften Sentimentalität und der einzige gehaltene Charakter, Gherardo, dessen italienische Rachegluth mit der Gemessenheit des Legaten sich wirksam abhebt gegen die deutsche Offenheit des Löwen, verschwindet in dem Fortgange der Handlung nur zu bald. Eine frische Sinnlichkeit, die erste Bürgschaft bedeutender Schaffenskraft, fehlt ganz und gar, — sie wird in den vielen erotischen Scenen nur nothdürftig durch glänzenden Anstrich der Diction ersetzt.

Aber zwischen all diesem Ungeschick im Aufbau der Handlung und der Charaktere leuchten im Einzelnen der herrlichen Züge eine große Zahl hindurch. Da ist der Schluß des ersten Actes: Heinrich der Löwe hat sich entfernt, Alles sucht nach ihm, und wie im beklemmenden Vorgefühl spricht der Kaiser oft wiederholt vor sich hin: „Heinz, Heinz!" Da sind die gedankenschweren Monologe des Kaisers und des Herzogs, die trotz aller Unbestimmtheit der Charakterzeichnung allein schon durch den Schwung der Rede fesseln und begeistern; da ist die lebendige, episch breite Kampfesscene im dritten Act, die Todesscene des alten Gherardo mit seinem fürchterlichen Fluche; da sind die Worte des Kaisers an seine Treugebliebenen, wo der Schmerz um den einzigen Verlorenen in echten Naturlauten zum Herzen spricht; da ist im letzten Act die Schlußscene allseitiger Versöhnung, die Reue und finstere Selbstanklage des Welfen, da sind mit einem Worte die zahllosen lyrisch empfundenen schönen Stellen, die das Drama freilich noch nicht zum Drama machen, ja in mancher Hinsicht den Fortgang der Handlung hemmen, die einzig zulässige Wirksamkeit stören. Nach jener dichterischen Erzählung, nach der erst seit wenig Jahren hervorgetretenen Mischgattung des lyrischen Epos drängen alle Eigenschaften des jungen Dichters; seine breite Diction, bei allem gefälligen Tonfall an manchen

Stellen von bedeutender Anschaulichkeit, von seltener Pracht der Bilder, welche letztere doch wieder zu wenig der jedesmaligen Situation, dem eben redenden Charakter angemessen sind. Dort, im modernen Epos, mögen auch das lang ausgesponnene Gleichniß, die ausgeschmückte Erzählung ihre Stätte finden; — die öftere ganz unkünstlerische Identificirung des Verfassers mit dieser oder jener Lieblingsfigur, diese Antipathien und Sympathien, dieses subjective „Aus der Rolle fallen" des reinen Lyrikers in Tempeltey werden freilich unter allen Umständen, im Epos wie im Drama, auszurotten sein. Auch das Spiel mit scheinbar geistreichen Metaphern, das sich öfters in ein geistloses Spiel verwandelt, jene äußerst krankhafte Manier der französischen Hoftragödie ferner, bei der eine Person der anderen das Wort vom Munde nimmt. und mancherlei dramatische Redewendungen und Ausrufe à tout prix unterliegen derselben Forderung.

Wir fürchten nicht, daß nach all diesem Tadel der eine oder andere Leser als Gegenstück die Mittheilung „schöner Stellen" in unserem Referate vermißt. Wir können ein Kunstwerk nicht nach Einzelheiten schätzen, nicht das Wesentliche dem Nebensächlichen nachstellen; ohne gründliche Beachtung des inneren Zusammenhanges aller Theile, der Beziehungen aller Charaktere zum einen Zielpuncte, ohne Analyse der Architektonik seiner Handlung, ohne endlich die genaue Prüfung: ob jedesmal die Diction dem Stoffe, der Situation, dem Charakter gemäß — scheint uns eine Kritik des Dramas unmöglich und verwerflich. Jeder willkürliche Maßstab des individuellen Ermessens, der besonderen Wünsche und Neigungen, jedes Behagen an dieser oder jener einzelnen Stelle ist hier entfernt zu halten — wir schweigen im Gegentheil von zahlreichen schwülstigen, incorrecten Stellen, nachdem wir ohnehin das Mangelhafte der Grundlage nachgewiesen haben. Und diese letztere zu prüfen, ob die gesammte Ausführung den Forderungen der Gegenwart entspricht, ob die geistigen Kämpfe der Jetztzeit ihren Widerhall finden, sei unsere stete fernere Aufgabe, bei jedem neu erscheinenden Drama. Von diesem Gesichtspuncte aus können wir Tempeltey's neues Werk hoch schätzen, so weit es als Erzeugniß eines durchgebildeten Geistes erscheint, — als Drama ist es in die zweite Reihe zu stellen. Große Kräfte sind darin ohne Plan und Einsicht verbraucht, mögen sie recht bald eine mehr entsprechende Bahn betreten!

P. Lohmann.

Das germanische National-Museum in Nürnberg und Kaulbach's Wandgemälde daselbst.

Von

Arnold Schloenbach.

Der breite Fremdenstrom, der sich alljährlich durch das alte, echtdeutsche Nürnberg zieht, ist seit Begründung des germanischen Museums bedeutend angeschwollen und des Reisenden erste Frage bei erstem Ausgang lautet gewiß: „Wo ist das germanische Museum?“ Tausende von Besuchern aber sollten lieber zuerst die Frage stellen: „Was ist das germanische Museum?“ Denn sie wissen es nicht, und tausend andere, oft sehr gebildete und patriotische Männer, wissen es ebenfalls nicht. Kurz, es ist Thatsache: das erste und einzige Institut, das deutscher bewunderswerther Fleiß und Sammlergeist, deutsche tiefe Gelehrsamkeit und hingebende Vaterlandsliebe zu einer großartigen Ehrenhalle deutscher Geisteseinheit und Bildung gemacht hat, — ist durchaus nicht so bekannt und erkannt, wie das eigentlich zu erwarten, wenigstens zu wünschen wäre. Derartig aber ist es im lieben Vaterlande immer gewesen und wird es auch so lange sein, bis wir in voller Wahrheit, innerlich und äußerlich, die wirkliche Nationaleinheit, kurz gerade Dasjenige errungen haben, wonach das germanische Museum seinerseits strebt und worin es auf seine Weise auch schon Bedeutsames errungen hat. Seine Grundidee und deren geniale Ausführung ist ja ein Resultat der großen nationalen Einheitsbestrebungen, die namentlich seit zehn Jahren immermehr die deutschen Länder bewegen. Daß es aber trotzdem noch so Vielen unbekannt, wenigstens unklar ist, kann nur beweisen, daß wir mit jenen Bestrebungen noch lange nicht so weit gekommen sind, wie z. B. das Schillerfest und andere Zeichen der Zeit uns glauben machen könnten. Die fernere Theilnahme des Vaterlandes an seinem germanischen Museum kann, wenigstens nach einer Seite hin, als der Barometerstand seines wirklichen Nationalbewußtseins bezeichnet werden.

Um nun recht praktisch zu bezeichnen, was denn eigentlich das germanische Museum ist, gebrauchen wir den scheinbar profanen, aber gewiß nicht mißzuverstehenden Ausdruck: Es ist ein Nachweisebureau

für alle Fragen deutschen Geschichts-, Cultur-, Literatur-, Kunst- und auch Familienlebens; insofern das letztere eine Bedeutung für die drei ersten hatte. Was es nicht selbst an darauf bezüglichen Büchern, Dokumenten, Registern, Handschriften, Wappen, Siegeln, Münzen, Skulpturen, Bildwerken ꝛc. besitzt, weiß es mit gründlicher und umfassender Genauigkeit so anzugeben, daß der Suchende es an betreffendem Orte sofort finden kann. Ausgezeichnete Gelehrte und Künstler sind in Nürnberg selbst ihm beamtet. Ueber 200 Gelehrte, Forscher und Sammler, darunter Namen bedeutenden Ranges und Klanges, durch ganz Deutschland hin, stehen ihm in directer Mittheilung zur Seite. An 170 Bevollmächtigte wirken in den Städten anregend und vermittelnd für Beiträge, und solche gehen immermehr ein von Tausenden einzelner Privaten sowol als von Fürsten, Staatskassen, Corporationen und Anstalten, städtischen Behörden, Vereinen und Gesellschaften. Das Ganze leitet sein genialer Begründer, der ebenso geistreiche als gelehrte Forscher und Sammler Freiherr von und zu Aufseß, mit bewundernswerther Umsicht und rastlos energischer Thätigkeit. Ueber die innere und äußere Entwicklung des großartigen Institutes erscheint jedes Jahr ein genauer Bericht, worin auch sämmtliche Beiträge und Geschenke verzeichnet erscheinen. Auch die geringste Gabe, bis unter 1 Gulden, wird dankbar angenommen. Wer sich zu einem Jahresbeitrag von über einen Gulden verpflichtet oder ein Geschenk von 25 Gulden macht oder sich mit einer (juridisch versicherten) Actie von 100 Gulden, unverzinslich auf 10 Jahre, betheiligt, erhält eine künstlerisch ausgeschmückte Ehrenkarte zu stets freiem Eintritt in die Sammlungen des Museums und zu den allgemeinen Jahresconferenzen desselben. Außerdem werden die Namen aller Geber den Ehrentafeln seiner großen Kunsthalle (ehemalige Karthäuserkirche) einverleibt.

Und diese Kunsthalle ist es, die Wilhelm v. Kaulbach ausschmückte mit seinem Geschenke an das germanische Museum, mit seinem großartigen Bilde: „Kaiser Otto III. besucht die Gruft Kaiser Karls des Großen im Dom zu Aachen".

Kaulbach, der von einem so tiefen und klaren Bewußtsein des weltgeschichtlichen Geistes der Zeit durchdrungen ist, wie kein anderer lebender Künstler, hat dies aufs Neue durch Wahl und Behandlung seines Stoffes bewiesen und damit zugleich dargethan, wie richtig er auch die nationale Idee des germanischen Museums erfaßt hat.

In Klarheit und Einfachheit der Composition, in reinmenschlicher Fülle, Kraft und Größe der Charaktere und in ebenso ergreifender als

beruhigender Pracht der Farben dürfte dieses Gemälde sogar die meisten seiner anderen historischen Bilder übertreffen.

Als bald nach dem Jahre 1000 Kaiser Otto III., früh gealtert und fast frömmelnd, auf einer Wallfahrt gen Gnesen zum Grabe des heiligen Adelbert nach Aachen kam und hier im Dome die Gruft Karls des Großen bei Fackelschein besuchte, in brünstigem Gebete niederkniete und nach Besichtigung der Leiche einen Zahn derselben als Reliquie mitnahm, begleitete ihn ein Graf Laumel, der der Nachwelt eine Beschreibung dieser etwas peinlich frommen Scene hinterließ. Nach ihr entwarf der sonst hochbegabte Maler Rethel einen für Aachen bestimmten Carton. Um wieviel freier und kühner aber tritt nun Kaulbach zu diesem Gegenstande heran. Sein Otto ist noch der junge, prächtige, kühn stürmende und genießende Ottone! Wol beim festlichen Mahle, denn sein gekröntes Haupt ist bacchisch mit Rosen geziert, seine herrliche Gestalt prangt in köstlichem Schmucke, — ist es ihm plötzlich durch die Seele gefahren, den gewaltigen Karl zu sehen. Schalksnarr, Knappe und Spielmann sind mit Fackeln vorausgesendet; der Kaiser selbst ihnen nach, rasch wie sein Entschluß. Auf der vorletzten Stufe zur Gruft wird aber plötzlich sein hastiger Schritt gebannt; staunende Ehrfurcht, grausigschöne Bewunderung durchdringen auf einmal sein ganzes Wesen und mit nach oben zurückgeworfenen, gefaltenen Händen schaut er wie traumhaft und doch mit vollstem Bewußtsein des ungeheuren Momentes hinunter; denn siehe, da ragt empor vom goldnen Stuhle, umwallt vom blitzenden und schimmernden Mantel, Schwert und Evangelienbuch auf dem Schoße, der auch als Leiche noch gewaltige Kaiser; magisch beleuchtet von den tiefgesenkten Fackeln des Knappen und Schalksnarren, die vor solch mächtigem Anblick zu Boden blickten und auf das Knie sanken! Wahrer und zugleich schöner und edler ist wol noch nie die Farbe des Todes gemalt worden als hier. Von dieser Leiche strömt eine Ehrfurcht gebietende Ruhe aus, zugleich mit dem tiefen, erschütternden Ernst, den der allmächtige Tod gebietet.

Den Hauptmoment des Bildes haben wir angedeutet. Innerlich und äußerlich wird er noch belebt und hervorgehoben durch die feinen psychologischen Schattirungen, womit der ebenso große Maler als Menschendarsteller die Wirkungen des erhabenen Anblickes der Kaiserleiche weiter ausführte. Zwischen der Höhe der Empfindung, die den herrlichen Ottonen dort oben fesselt und der rohen Gewalt der Furcht, die dort unten Schalksnarren und Knappen zu Boden wirft, verfolgen wir in der wunderbaren Beleuchtung den jungen, blonden Spielmann,

dessen deutsche Natur vergebens bemüht ist, sich dem mächtigen Eindruck zu entziehen und der sich zärtlichbange seinem Kaiser anschmiegt. Der junge Italiener ihm gegenüber hat aber für den deutschen Kaiser keine fromme Erinnerung; wir lesen zweifelnden Spott in seinen drastischen Zügen und er wagt es, mit keck vorwärtsstrebender Hand auf die Leiche zu deuten; dennoch erweckt ihm wol der Todte ein unbewußtes Grauen und so drängt auch er sich der Seite seines Herrn zu. Vielleicht auch zurückgescheucht von der ehrwürdigen Priestergestalt, die, aus dem mittleren Hintergrunde emporstrebend, jede Entweihung der heiligen Gruft ernstruhig abwehrt. Am letzten Ausgang der Gruft, über des Kaisers Schultern hinwegschauend und nicht ganz des außerordentlichen Anblickes da unten theilhaftig werdend, stehen zwei Ritter, deren resolute Entschlossenheit und handfeste Tüchtigkeit nur durch die gewöhnlicheren Empfindungen der Verwunderung und Neugier bewegt werden. Viel Bewunderndes ließe sich noch sagen von Einzelnem der Charakteristik, Beleuchtung, Farbe, Gewandung, Architektur und Ornamentik. Das aber würde hier zu weit führen. Wir wollten nur einen Umriß des großartigen Bildes geben und er wird hinreichend sein, es als ein solches zu bezeichnen.

Materialismus, Idealismus und Realismus.

Von

Dr. Louis Büchner.

(**A. Cornill:** „Materialismus und Idealismus in ihren gegenwärtigen Entwickelungskrisen. Heidelberg.)

Ein Buch, welches sich die Aufgabe stellt, die in heutiger Zeit stärker als je hervortretenden Gegensätze zwischen den beiden Hauptrichtungen in der Philosophie, zwischen Materialismus und Idealismus, in einer dritten oder in einer höheren Einheit zu versöhnen! Ist zwar schon von vornherein zu vermuthen, daß an der Größe und Schwierigkeit einer solchen Aufgabe die Kräfte selbst des tüchtigsten Mannes scheitern werden, so bietet doch schon der Versuch zu ihrer Lösung hinlängliches Interesse, um sich mit den Ansichten des Ver-

fassers näher bekannt zu machen. In der Einleitung zu seinem Buche interessirt uns zunächst am meisten das offene Geständniß des Philosophen, daß sich die Philosophie zur Zeit in einer zwar äußerlich still verlaufenden, aber höchst bedeutsamen Krisis befinde — einer Krisis, welche Verfasser dieses Aufsatzes früher schon als eine nothwendige Folge des raschen Emporblühens der empirischen, namentlich aber der Naturwissenschaften dargestellt hat. Auf der einen Seite steht die idealistische, auf der anderen die materialistische Philosophie; aber in beiden Lagern sind nach Cornill deutliche Krisen zu bemerken, welche schließlich zu Durchbrüchen und zur Vereinigung beider in eine gemeinsame realistische Philosophie führen müssen. Der Materialismus nimmt einseitig die äußere, der Idealismus einseitig die innere Erfahrung zum Ausgangspunct der Philosophie und für das wahre und ganze Wesen der Dinge. Dieser Gegensatz gipfelt sich hauptsächlich in den beiden Gelehrten Lotze und J. H. Fichte, welche in ihren Auseinandersetzungen aus Materialismus in Idealismus verfallen und umgekehrt, wobei sich jedoch bei Beiden das realistische Element bald als das allein lebensfähige zeigt. Diesen Durchbruch einer realistischen Weltanschauung herauszustellen und die Philosophie auf den Weg der sogenannten inductiven Methode hinzuleiten, ist Cornill's Aufgabe und Absicht. Eine inductive Wissenschaftslehre gleicht nach ihm den Gegensatz von Sensualismus und Speculation aus. Auch einige irreguläre Erscheinungen in der Geschichte unserer heutigen philosophischen Entwicklung, z. B. Schopenhauer, müssen in diesem Sinne gedeutet und als Uebergangsformation aus einer idealistischen in eine realistische Weltanschauung angesehen werden.

Der erste der drei großen Abschnitte, in welche Cornill sein Buch eingetheilt hat, sucht in Kürze die Philosophie als Naturwissenschaft darzustellen und nachzuweisen, daß weder voraussetzungslose Anfänge, noch innere Wahrnehmungen unseres Geistes oder sogenannte höhere Intuitionen — wie man so lange glaubte — uns zu philosophischer Erkenntniß verhelfen können. In diesem falschen Glauben ruht nach Cornill das Hauptgebrechen der Hegel'schen Philosophie. Auch auf dem Boden der inneren Wahrnehmungen ist nur die inductive Methode möglich; nur in ihr lassen sich Empirie und Speculation ohne Schwierigkeit vereinigen, weßwegen sich denn auch die Philosophie fortan als inductive oder Naturwissenschaft betrachten muß.

In dem zweiten Hauptabschnitt unternimmt es der Verfasser, die von ihm angedeuteten Entwickelungskrisen innerhalb des Materia-

lismus und Idealismus im Einzelnen und zwar an den bekannten Vorlesungen J. B. Meyer's zum Streite über Leib und Seele nachzuweisen. Zunächst wird dabei der Materialismus auf das Korn genommen und werden demselben, nachdem er auf sehr subtile Weise in sogenannten monistisch-idealistischen und dualistisch-spiritualistischen Materialismus unterschieden worden ist, allerhand sonderbare Dinge nachgesagt, von denen er selbst, wie wir denken, Wenig oder Nichts weiß. Es ist in der That für denjenigen, der öfters Streitschriften gegen den Materialismus liest, erheiternd, zu sehen, wie sich fast jeder der Gegner eine eigene und abweichende Vorstellung von diesem schrecklichen Feinde macht und sich nach seiner eigenen Phantasie eine so oder so gestaltete Puppe zusammensetzt, auf die er nun so lange losschlägt, bis kein Fetzchen mehr davon übrig bleibt. Den Haupteinwand gegen den Materialismus bildet auch hier wieder der alte und immer wiederholte, daß derselbe außer Stande sei, die Thatsachen des geistigen Lebens aus der Materie zu erklären, und daß es undenkbar sei, daß bewußtlose Stoffe Bewußtsein hervorbringen. Jene Erklärung aber hat der Materialismus noch niemals versucht oder versuchen wollen, und was das Bewußtsein anbetrifft, so weiß der Arzt, daß einige Tropfen Chloroform oder ein Aderlaß hinreichend sind, um dasselbe verschwinden zu machen, und einiges Schütteln und Anstoßen genug, um dasselbe wieder hervorzurufen. Wie es die Materie macht, um Bewußtsein hervorzubringen oder gar zu — denken, kann dabei dem Materialisten, welcher das Denken für eine Thätigkeit der Gehirnstoffe ansieht, ganz gleichgültig sein. Aus welchen ernstlichen Gründen will man überhaupt das Recht herleiten, der in gewisse Zustände gerathenen Materie die Denkfähigkeit abzusprechen? „Kann die Materie zur Erde fallen", ruft Schopenhauer, „so kann sie auch denken!" Das eigentliche Wesen der Seele aber, von welchem bei den Philosophen immerdar soviel die Rede ist, können die Materialisten so wenig erklären, als jene Geist und Materie sind, für sich genommen, nur leere Abstractionen; erst in ihrer Vereinigung liefern sie uns Objecte der Beobachtung. Aber auch der Idealismus erklärt nach Meyer-Cornill das Wesen des Geistes nicht besser und wird bei Behandlung dieser Fragen in ähnlicher Weise, wie der Materialismus zur Berücksichtigung idealistischer Probleme, immer mehr zu materialistischen Anschauungen hingedrängt. Die ganze Auseinandersetzung beweist, wie divergirend und haltlos die bisher geäußerten Ansichten der Philosophen über das Wesen des Geistes und sein Verhältniß zum Körper sind

und wie sie bald monistisch, bald dualistisch, bald materialistisch, bald spiritualistisch ausfallen, sowie, daß wir durch alle bisherigen Erklärungsversuche in Nichts gefördert worden sind. Zuletzt muß Herr Meyer selbst zugestehen, daß wir niemals wissen werden, „wie Leib und Seele zusammenhängen und was sie wol im Grunde sind", und daß der Materialist das Recht habe, zu sagen, daß der Stoff denkt, ohne zu sagen, wie er denkt, während der Idealist ebensowenig begreift, wie seine unsinnliche Seele denkt, auf den Körper Einfluß übt, mit ihm duldet u. s. w. Nach so offenen Eingeständnissen weiß man nicht recht, warum die Collegen und Gesinnungsverwandten der Herren Meyer und Cornill noch immerfort die materialistische Richtung, welche doch ihr Terrain nur so weit vertheidigt, als sie es mit allem Fug und Recht vertheidigen kann, mit soviel Verachtung behandeln, anstatt daß sie derselben dankbar sein sollten für das von ihr mühsam beigebrachte empirische Material über die Verbindung von Geist und Körper! Wenn übrigens Herr Meyer glaubt, Thatsachen beibringen zu können, welche die Meinung widerlegen sollen, daß das geistige Leben von den materiellen Verhältnissen des Gehirns abhängig sei, so kann ein solcher Glaube wol nur in einem Mangel an anatomischen und physiologischen Kenntnissen seine Erklärung finden.

Cornill nun, treu seiner Vermittlerrolle, findet beide Richtungen einseitig, nennt den Materialismus „Absolutismus der Empirie" und den Idealismus „Absolutismus der Speculation", wirft dem einen vor, daß er nicht das Wesen der Materie an sich, dem anderen, daß er nicht das Wesen des Geistes an sich bestimmen könne, und will beide wieder vereinen im Realismus oder, näher bestimmt, im „indefiniten realistischen Monismus." Nach dieser Theorie sind sowol Geist als Natur nur verschiedene Erscheinungsweisen der einen absoluten Substanz, welche als sogenannte „metaphysische Hypothese" aus einem erkenntnißtheoretischen Dualismus von äußerer und innerer Erfahrung erschlossen wird. Dagegen wissen wir nicht, wie Geist und Natur in jener Substanz bedingt sind oder wie beide in dem Wesen des Menschen sich zu einander verhalten, weßwegen der Realismus an diesem Puncte Halt macht und sich einen „indefiniten" nennt. Von diesem Realismus aus findet Cornill sogar eine Hinüberleitung zu Glauben, Religion, Christenthum und Gott und zwar durch ein „unbewußt sich vollziehendes Schlußverfahren." (!) Alle Dinge sind nur Offenbarungen einer an sich unerforschlichen realen absoluten Substanz, welche sowol Mystik und Glaubensphilosophie, als auch die

Resultate der inductiven Forschung mit einander versöhnt in sich aufnehmen und empirisches und speculatives Wissen vereinigen soll. Was diese so großen Anforderungen entsprechende „Substanz" des Näheren nun aber eigentlich sei, kann der Herr Verfasser, außer daß er sie, wie schon erwähnt, eine „metaphysische Hypothese" nennt, nicht angeben, und wir sehen uns daher am Schlusse seiner Auseinandersetzung nicht vor einer Bereicherung der Wissenschaft angelangt, sondern nur vor einer Vermehrung der zahllosen Hypothesen der speculativen Philosophie um eine neue. Jedenfalls können wir Materialisten diese merkwürdige undefinirbare Substanz, von welcher die Chemie noch keine Kenntniß besitzt und welche uns mit Speculation und Mystik versöhnen soll, mit großer Beruhigung betrachten. Was den „übereinstimmenden (religiösen) Glauben aller Völker" betrifft, von welchem Herr Cornill spricht, so dürfen wir wol, ohne zu irren, annehmen, daß ihm die Kenntniß desselben nicht durch die äußere, sondern allein durch die innere Erfahrung zugekommen sein muß.

In dem dritten und weitaus größten Hauptabschnitt werden die „Gegensätze der modernen Anthropologie" und zwar als hauptsächlich verkörpert in den beiden Denkern J. H. Fichte und Lotze dargestellt und dabei namentlich die Streitschrift Lotze's gegen Fichte als charakteristisch hervorgehoben. In beiden setzen sich nach Cornill die Gegensätze zwischen Empirie und Speculation auf philosophischem Boden fort, doch so, daß sich beide schon, nachdem „die eindringenden Anschauungen der Naturwissenschaften die früheren Dogmen der Philosophie bewältigten", ausdrücklich auf den Boden der inductiven Forschung stellen und gleichsam eine Naturwissenschaft von der menschlichen Seele zu begründen suchen. Beide glauben nicht mehr an nicht an den Stoff gebundene Kräfte. Doch stehen Beide insofern in Opposition zu dem Materialismus, als sie der Materie nur eine erscheinungsmäßige Bedeutung geben, und im Gegensatz unter einander derart, daß Fichte auf Seite der dynamischen, Lotze auf Seite der mechanischen Weltanschauung steht. Beide sind in Bezug auf das Verhältniß von Geist und Stoff dualistisch.

In der ersten Unterabtheilung dieses Abschnitts wird die Atomenlehre abgehandelt und die besondere Neigung unserer Zeit zur Erklärung der Naturerscheinungen durch Atomentheorien hervorgehoben. Aber nicht blos die Naturwissenschaft, sondern auch die Philosophie kann solcher Theorien nach Cornill nicht mehr entrathen; sie sind eine empirische und speculative Nothwendigkeit. Doch unterscheiden sich die

Atome der Philosophen wesentlich von denen der Empiriker und finden ihre eigentliche Begründung in der philosophischen Unterscheidung der Erscheinung vom Dinge an sich. Die nun folgende Auseinandersetzung beweist indessen nur, wie wenig die Philosophen mit sich und unter einander über ihre Atome und über das „Wesen des Realen" im Klaren sind und läßt uns auch hier wieder, wie bei der Seelenfrage, die Unzulänglichkeit speculativer Untersuchungsmethoden in diesen Dingen recht deutlich erkennen. Namentlich werden Fichte durch Cornill selbst sehr auffallende innere Widersprüche, Inconsequenzen und philosophische „Willküracte" nachgewiesen. Auch Lotze ist so unklar, daß Cornill im Zweifel darüber ist, ob sich derselbe in einen wirklichen oder scheinbaren Widerspruch verwickelt (S. 105). Ein wirklicher Gewinn ist also auch aus diesem Abschnitt nicht zu entnehmen, und können wir zu der zweiten Unterabtheilung übergehen, welche das Verhältniß von Mechanismus und Leben zu besprechen unternimmt. Auch hier wieder stehen sich mechanische und dynamische Weltanschauung schroff einander gegenüber; beide jedoch sollen nach Cornill trotz aller Anstrengung nicht über einen empirischen Dualismus hinauskommen, von welchem zu einer einheitlichen Erklärungsweise fortzuschreiten die Theorie zwingt. Die Frage wird aufgeworfen, ob das Leben unbekannte Ursache der mechanischen Erscheinungen ist, oder ob umgekehrt die mechanischen Erscheinungen Ursachen des Lebens sind. Natürlich spielt auch hier wieder der bereits so oft kritisch zersetzte und zerfetzte, aber immer wieder von Neuem auflebende Begriff der „Lebenskraft" die Hauptrolle. Er scheint in der That ein Schoßkind der Philosophen zu sein, welches sie um keinen Preis verlieren wollen. Gegen den Materialismus wird wieder die alte Beschuldigung geschleudert, daß er die Erscheinungen des Lebens nicht hinlänglich aus den Wirkungen der anorganischen Kräfte zu erklären im Stande sei — eine Beschuldigung, welche um deßwillen gar Nichts bedeutet, weil der Materialismus eine solche Aufgabe niemals unternommen hat. Könnte er jene Erklärung erschöpfend liefern, so hätte freilich aller Streit mit einem Male ein Ende; aber er kann nur — und dies reicht zur Negirung der Lebenskraft vollkommen aus — beweisen, daß innerhalb des Organischen keine anderen Naturkräfte thätig sein können, als außerhalb desselben. Die Unterscheidung zwischen organischer und anorganischer Chemie, welche nach Cornill der Materialismus mit Unrecht aufheben will, nennt der Chemiker Schiel gegenwärtig „nichts mehr als ein conventionelles Hülfsmittel für die Classification, das den Erscheinungen keineswegs entspricht und das

wir nur der Bequemlichkeit wegen beibehalten.“ In dem Streite zwischen Lotze und Fichte über die Lebenskraft werden wieder Beiden innere Widersprüche nachgewiesen und namentlich Fichte unvereinte Gegensätze und unvermitteltes Nebeneinanderstellen derselben, sowie unsicheres Schwanken zwischen bald monistischen, bald dualistischen Vorstellungen vorgeworfen. Bald soll er sich nur auf Erfahrung stützen wollen, bald wieder von lauter apriorischen Vordersätzen ausgehen. Auch Lotze geräth in Widerspruch mit sich selbst, indem er auf der einen Seite Alles empirisch-mechanisch erklären will und auf der anderen wieder übersinnliche Momente herbeizieht und sich ganz speculativen und spiritualistischen Anschauungen hingiebt. Auch Spieß und Virchow treten auf, und sollen ihnen ebenso wie Lotze trotz ihrer materialistischen Meinungen versteckte idealistische Momente und Neigungen nachgewiesen werden. Virchow soll indessen noch am besten den Gegensatz zwischen Materialismus und Idealismus vermitteln. — Die ganze Auseinandersetzung wird dadurch etwas unklar, daß sie mit der Frage nach der Lebenskraft auch die Frage nach Wesen und Ursprung der organischen Form zum Theil zusammenwirft, und daß sie ferner denselben Fehler wie Liebig in seinem Kampfe gegen den Materialismus begeht und nicht genug zwischen Leben und Lebenskraft unterscheidet. Der Materialismus selbst wird durch dieselbe in seinen Anschauungen kaum berührt; denn er will Nichts erklären, wie Cornill meint, sondern nur die Haltlosigkeit des Begriffs einer besonderen organischen Kraft nachweisen. Er kennt keinen Gegensatz zwischen todter und lebender Natur; denn er weiß, daß auch die anorganische Natur ein Leben hat, welches nur durch andere Richtung und größere Langsamkeit der Bewegung sich vom organischen Leben unterscheidet; er weiß, daß die Naturforschung nicht einmal eine bestimmte Grenze zwischen todter und belebter Natur, an welcher Lithophyten, Nulliporen und Korallen die Uebergänge bilden, zu ziehen im Stande ist. Leben ist nach ihm nur eine besondere, und des Näheren allerdings noch unbekannte Art der Bewegung, von Anfang an der Zelle mitgetheilt und sich von da aus fortpflanzend, in ähnlicher Weise, wie auch die mechanische Bewegung der Himmelskörper, einmal von einem uns unbekannten Anstoß ausgegangen, sich nunmehr in alle Ewigkeit fortpflanzt. Aber diese organische Bewegung, einmal eingeleitet, erfolgt nun weiter nicht anders und kann nicht anders erfolgen, als unter Vermittelung der gewöhnlichen Naturkräfte und der uns bekannten somatischen Stoffe. Woraus also folgt, daß es keine „Lebenskraft“ geben kann!

Zuletzt nun wieder tritt Cornill auch in dieser Frage in seine Vermittlerrolle ein und will beide entgegengesetzte Richtungen in seiner realistischen Hypothese vereinigen, welche das äußere Leben als bloße Erscheinung eines an sich unerkannten oder latenten Lebens betrachtet. Was dieses eigentlich — wenn es nicht eine einfache Widerholung Kant'scher Doctrinen ist — heißen soll, verstehen wir nicht; noch weniger, was mit einer solchen Hypothese gewonnen oder erklärt sein soll. Mit dem Worte „latentes Leben" verbindet die Physiologie einen ganz anderen und sehr bestimmten Begriff und denkt dabei an Erfahrungen, welche man schon lange am Pflanzensamen, noch auffälliger aber an gewissen niederen Thieren und Pflanzen selbst gemacht hat; ein latentes Leben dagegen im Sinne speculativer Hypothesen ist ihr unbekannt.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

Literaturblatt.

Schiller's und Körner's Freundschaftsbund. Von Hermann Marggraff. Einleitung zur zweiten wohlfeilen Ausgabe von Schiller's Briefwechsel mit Körner. Leipzig, Veit u. Comp. 94 Seiten.

Wir haben in einem der vorigen Hefte diejenigen bemerkenswerthen Werke angeführt, zu deren Erscheinen die Schillerfeier erste Veranlassung ward; wir wollten damit neben unserm eigentlichen Zweck der Anregung, der Weiterentwicklung auch nach dieser Seite hin dem Schaffen der Gegenwart gerecht werden, die ihrerseits der Regel nach nur der Vergangenheit gerecht zu sein vermag. Heute haben wir noch eines dieser Bücher, und nicht das unwertheste anzuführen, zunächst für eine Gelegenheit geschrieben, ohne doch im engeren Sinne nur Gelegenheitsschrift zu sein: Hermann Marggraff, der gesinnungstüchtige, in seinen Urtheilen bei aller Bestimmtheit doch stets versöhnlich stimmende Kritiker, hat uns in obengenanntem Büchlein eine schätzenswerthe Charakteristik Körner's, des Schiller'schen Mentor und Freundes, wie des ganzen Briefwechsels Beider geliefert; einen noch viel beträchtlicheren Werth besitzt jedoch darin die Unumwundenheit, mit der uns der vielgefeierte Dichter in all seinen menschlichen Schwächen, und vor Allem in der Stellung zum Leben und den Mitmenschen vorgeführt wird — wie sich Beides aus diesem unendlich werthvollen Briefwechsel ergiebt. Wir unsrerseits brauchen nicht zu erwähnen, daß Schiller's oftmals gereizten, einseitigen Urtheile über hervorragende Zeitgenossen, seine berechnende Klugheit und Verstandeskälte in Allem, was die Benutzung jeweiliger Umstände, ja selbst die Herzensverhältnisse betrifft, aber auch seine

vielen herrlichen Eigenschaften in diesem Briefwechsel ihren einzig wahren Ausdruck gefunden haben, wir dürfen aber bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, andrerseits mit allem Nachdruck auf den Schaden hinzuweisen, den die vielen zur Schillerfeier erschienenen überschwenglichen Lobhudeleien des Dichters auf den gegenwärtigen Stand der Literatur, auf alle strebenden Geister dieser Zeit ausüben; unter diese geradezu schädlichen Bücher ist u. a. die Biographie von Palleske zu rechnen. Sie bietet in einer an manchen Stellen schülerhaften Sprache eine wahrhaft peinliche und begriffsverwirrende Analyse Schiller'scher Werke — sie ist, kurz gesagt, eine Travestie auf ihren Helden bei dem heutigen Ausbau der Aesthetik; von den politischen Parteirodomontaden anderer Verfasser schweigen wir ganz. Solchen Erscheinungen gegenüber ist Marggraff's vorurtheilsfrei abwägende Schrift doppelt willkommen; in einem liebenswürdigen Tone geschrieben, und hierin dem gleichfalls gehaltvollen Werke von Julian Schmidt: „Schiller und seine Zeitgenossen" vorzuziehen, theilt sie mit diesem letzteren den Vorzug, neben der Anerkennung des Alten auch den freien Ausblick auf das Kommende und Werdende zu gestatten. Sie führt die allmälige Entwicklung Schiller's in klaren Zügen vor, weist auf den Unterschied des Briefwechsels mit Körner von demjenigen mit Goethe hin, giebt dann jene schon erwähnte Biographie und Charakteristik Körner's, analysirt den Briefwechsel, betont namentlich Schiller's Verachtung des großen Publicums, seine aristokratische Haltung, aber auch seine strenge Selbstkritik, die ihn später vor falscher Popularität bewahrte, so Manches demnach, worüber noch in diesen Tagen die Meisten vollständig falsch berichtet waren. Alle die Kränkungen, die dem Lebenden widerfuhren, werden vorgeführt, und auf der anderen Seite fordert die unendliche Kraft zur Bewunderung auf, mit der Schiller allen Hindernissen Trotz bot. Den Schluß machen die folgenden Worte, die auch uns aus der Seele gesprochen sind, und den einzig richtigen Standpunct in unserer Zeit andeuten. „Genug des Ewigen ist in Schiller's Schöpfungen, an das anknüpfend wir weiter fortschreiten können, nur müssen wir das Ewige vom Vergänglichen zu unterscheiden wissen. Wer sich einen Verehrer Schiller's nennt, soll ihn im Geist und in der Wahrheit verehren und nicht als bloßer Buchstabengläubiger; denn es werden nicht Alle, die Herr! Herr! sagen, in das Schiller'sche Himmelreich der schönen Sittlichkeit, Wahrheit und Freiheit gelangen.

System des christlichen Thurmbaues. Die Doppelkapellen, Thurmkapellen, Todtenleuchten, Karner, altchristlichen Monasterien, Glocken- und Kirchenthürme in ihrem organischen Zusammenhange und ihrer Entwicklung. Von Wilhelm Weingärtner. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht. 90 Seiten.

Auf keinem Gebiete sind die Aussichten für eine innerliche Umwandlung und Neugestaltung, für eine Verjüngung bisheriger Formen so gering, als auf dem der Baukunst. Das ist von so vielen Seiten her, so häufig wiederholt ausgesprochen, daß es unsere Leser nicht wundern darf, wenn diese

Blätter bisher nicht in größerer Ausdehnung einer Kunst zugewendet waren, die eben nur historische Satzungen in der Gegenwart, und für die Zukunft wenig oder gar keine Hoffnung besitzt. Einzelne geniale Lichtblitze, wie diejenigen des früh gestorbenen Johann Georg Müller, waren nur im Stande, die Ohnmacht auch der phantasiereichsten Köpfe in dieser Zeit zu zeigen, die fast aller Bedingungen, vor Allem einer neuen Weltanschauung, zur Schaffung neuer Stylarten entbehrt. Da muß uns denn andrerseits jede Erscheinung willkommen sein, die, wenngleich nicht mit kühnem Blick in die Zukunft schaut, so doch mit gründlicher Forschung in die Vergangenheit zurückgreift, mancherlei Vorurtheile und Irrthümer zu zerstreuen sucht, die gerade über den christlichen Kirchenbau in letzter Zeit üppig gewuchert haben, und auf solche Weise wenigstens indirect anregt. Dahin zählt obige Schrift. In dem freimüthigen Tone der Wahrheitsliebe, der schon aus den früheren Schriften dieses Kunsthistorikers bekannt, sucht derselbe die irrigen Ansichten über Wesen und Zweck der Doppelkapellen zu widerlegen und kommt hierbei zu folgenden Hauptergebnissen: Die uns erhaltenen, bis jetzt bekannten und als Doppelkapellen anerkannten Bauten fallen in das 11., 12. und 13. Jahrhundert; ihr unterer Raum ist als Krypta aufzufassen; sie enthielten Reliquien, daher ihre Kreuzgestalt; auch hatten alle alten Begräbnißorte Thurmgestalt, so auch die Heiligen-, Reliquien- und Monstranz-Aufbewahrungsstellen in den Kirchen, sie waren mit einem Worte die Kultstätten; es kommen daher Kapellen und deren Spuren, unter- und überirdisch, in einfacher, wie doppelter Anlage, bei den ältesten christlichen Thurmbauten vor; sie stehen bei Doppelanlage zu einander in dem Verhältniß von Ober- und Unterkirche; die Oeffnung zwischen beiden hat den Zweck: Einsicht von der oberen in die untere zu gewähren, — die untere Kapelle diente nach Alledem vermuthlich in ihrer schmucklosen Gestalt, bei geringer Helle, zur Todtenbeisetzung und zur Todtenfeier, nicht aber, wie von den Meisten angenommen, als Kultusort für das Gesinde. — Dies der wesentliche Inhalt der Schrift. Die folgenden Abschnitte über Rundkapellen (Karner), thurmartige Todtenleuchten, irische Rundthürme als angebliche Feuerthürme und die verschiedenen Lichtallegorien im christlichen Kultus, über die Abstammung derselben von Minaret, d. h. Leuchtthurm, über die Entwicklung der Thürme im Allgemeinen, die Ansichten über ihre Bedeutung, und die Aufzählung ihrer eigentlichen Zwecke u. s. w. gehören in das Gebiet der Fachzeitschriften. Wir dürfen uns an dieser Stelle mit einer warmen Empfehlung des ganzen Buches begnügen; es bietet auf dem verhältnißmäßig kleinen Raume einen großen Reichthum von neuen und jedenfalls stichhaltigen Anschauungen und Aussprüchen.

Notizen.

Neue Opern schießen wie Pilze aus der Erde; nicht alle sind genießbar, manche vielleicht allzu harmlos. Was nach diesen Zeiten der Neuerung aus Grund und

Boden zu erwarten steht, ob phantasiebegabte Jünger das Ueberkommene weiter ausbauen und zur einzig gültigen Richtschnur nehmen werden, dafür sind bis jetzt noch keine Zeichen — und noch keine phantasiebegabten Jünger da. Eine Oper, die Felix Dräseke seit längerer Zeit unter dem Titel „König Harald" beendet hat, ruht noch im Pulte. Von Anton Rubinstein, dessen bedeutendes Talent in den letzten Jahren vielleicht schon zu sehr sich dem Strudel der frivolen Welt anvertraut hat, ist eine Oper: „Die Kinder der Haide" in Aussicht; daß Mosenthal dazu den Text gemacht hat, läßt keine hohen Erwartungen aufkommen — was hilft in dieser Zeit die einseitig genial erfundene Musik, wo die dramatischen Forderungen im Allgemeinen die allerstrengsten geworden! — Von kleineren Geistern, die mit neuen Opern hervorgetreten sind, steht der fruchtbare Jacques Offenbach, ein geborener Kölner, der die Bouffes parisiens in Paris zum Entzücken der Franzosen dirigirt und dessen ursprünglich erfundene heitere Operetten — „Hochzeit vor der Laterne", „Mädchen von Elizondo", „Orpheus in der Unterwelt", „Die Savoyarden" — sowie neuerdings die größere Oper: „Genoveva von Brabant" allerorten durchgeschlagen haben, in erster Reihe. Seine Komik beruht auf dem raschen Wechsel der Rhythmen, auf dem äußerst kurzen und im Gegensatz dazu pathetischen Notenwerth, kurz auf den Grundelementen specifisch musikalischer Darstellung; demgemäß ist die Instrumentirung harmonisch durchsichtig, fast ärmlich, aber mannigfach gefärbt und im guten Sinne effectreich. Ferdinand Hiller soll eine Oper „Die Katakomben" nach einem Texte von Moritz Hartmann vollendet haben. Emil Naumann, dessen biblische Oper „Judith" bekanntlich in Dresden aus Langeweile einschlief, ohne bis jetzt wieder zu erwachen, steht mit Wolfgang Müller von Königswinter wegen eines Textes in Verhandlung. Jean Vott hat eine große Oper: „Aktäa, das Mädchen von Corinth", das Libretto von Julius von Rodenberg, fertig; Sobolewski ist in Amerika mit einem Stoff aus den amerikanischen Freiheitskämpfen beschäftigt; von dem Belgier Gevaert ist in Brüssel eine neue komische Oper: „Der Teufel in der Mühle" gegeben. Bemerkenswerth ist, daß von den neueren französischen großen Opern noch keine den Weg über den Rhein gefunden hat, weder Gounod's „Faust", noch David's „Herculanum" — von französischen kleinen Opern ist dagegen Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel" auf verschiedenen deutschen Bühnen in Vorbereitung, auch schon bei Erscheinen dieses Heftes in Coburg aufgeführt worden. Wagner's „Tristan und Isolde", die ursprünglich in Karlsruhe schon im September gegeben werden sollte, ist dort zurückgelegt worden, weil die Darsteller der überaus hochgesteckten Aufgabe nicht gewachsen waren; von Wagner's „Tannhäuser" arbeiten Hans v. Bülow und seine Gattin an einer Uebersetzung des Textes ins Französische.

Die Kunstgeschichte wird binnen Kurzem durch ein Werk über „Michel Angelo" von Hermann Grimm bereichert werden; dessen geistvolle Parallele Michel Angelo's und Raphael's in den „Essays" dürfte unseren Lesern bereits bekannt sein, oder verdiente es doch im besten Sinne. Von Schnaase's Kunstgeschichte ist der folgende, sechste Band im Druck. Einen klaren Blick über die Leistungen des verflossenen Jahres gewährt ein Artikel in Weber's „Illustrirtem Kalender", aus der Feder des Kunstschriftstellers Adalbert Müller in Bremen.

Neue dramatische Erscheinungen sind in letzter Zeit seltener hervorgetreten. Es scheint, daß nach der überaus fruchtbaren, äußerlich betrachtet ganz erfolglosen

Ernte der verflossenen Jahre eine leicht erklärliche Muthlosigkeit sich derjenigen Dramatiker bemächtige, die nun einmal nicht die heutige Bühne zur letzten Instanz einsetzen mögen. Nachdem ein vielgenannter „Franz von Sickingen" von dem genialistischen Ferdinand v. Lassalle bald wieder in den Hintergrund getreten, und die nun auch im Buchhandel erschienene Tragödie „Tristan" von Weilen die hochgespannten Erwartungen nicht befriedigt hat, sehen wir uns vergeblich nach bedeutenden Werken in dieser höchsten Kunstsphäre um. Ein Drama „Claudia Procula" von Seidler hat sich Christus zum Helden gewählt; wir werden darauf, als auf ein interessantes Experiment, zurückkommen. Das Trauerspiel „Maria" von J. L. Klein, dessen wir im vorigen Hefte bereits vorübergehend erwähnten, ist nun über die Berliner Hofbühne geschritten; der geringe Erfolg kann uns mehr dafür als dagegen einnehmen; — in einer Residenz, wo „Flick und Flock" und sogenannte „patriotische" Scandalstücke an der Tagesordnung sind, kann die historische Tragödie wenig Verehrer haben. Zu jenen Scandalstücken ist ein neues Schauspiel von Arthur Müller zu zählen, wo die gröbsten Beleidigungen eines wehrlosen französischen Offiziers den Hauptteffect ausmachen! In Wien erschien ein Drama von Simon Bacher: „König Jojakim" — in hebräischer Sprache.

Unter den wissenschaftlichen Werken der letzten Zeit nehmen die **historischen Arbeiten** einen hervorragenden Rang ein. Von der umfangreichen „Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts" von G. Gervinus ist ein neuer (der vierte) Band vor Kurzem erschienen. Eine höchst gründliche, mit echt deutschem Fleiße gearbeitete „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" von Ferdinand Gregorovius, von welcher (Stuttgart im Cotta'schen Verlage) bis jetzt zwei Bände die Presse verlassen haben, erhebt sich sowol durch die gewaltige Bedeutung der Stadt, deren Geschicke sie behandelt, als auch durch ihre in vielen Partien glänzende Darstellung über eine blos gelehrte Monographie hinaus. W. Giesebrecht's „Geschichte der deutschen Kaiserzeit" (Braunschweig, Schwetschke u Sohn) erfreut sich einer zweiten Auflage. — Auch die zweite Ausgabe der vortrefflichen „Deutschen Geschichte seit dem Tode Friedrichs des Großen" von L. Häusser (Berlin, bei Weidmann) ist nun vollendet. — Johannes Scherr, der neuerdings fast zu thätig und productiv erscheint, ließ den ersten Band einer „Geschichte der Frauen" (Leipzig, O. Wigand) erscheinen.

Unter den **Gedichtsammlungen** sind die „Letzten Gaben", nachgelassene Poesien der trefflichen Dichterin Annette von Droste-Hülshoff enthaltend (Hannover, Rümpler), die „Gedichte" von Hugo, Freiherr von Blomberg (Breslau, Trewendt) sowie eine anmuthige Sammlung unter dem Titel „Mariengarn" von Eduard Tempeltey bemerkenswerth.

Ernst Rietschel, der zum Director der Akademie der bildenden Künste in Berlin berufen war, ist durch die Bemühungen der sächsischen Regierung, die demselben die liberalsten Anerbietungen gemacht, und durch seine eigene Vorliebe für Dresden der Dresdner Akademie und dem dortigen Kunstleben erhalten worden, was um so höher anzuschlagen sein dürfte, als das künstlerische Dresden durch den Weggang Bendemann's, der noch immer nicht ersetzt ist, einen höchst empfindlichen Verlust erlitten hat.

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig. Druck von Alexander Wiede.

Ein musikalisches Erstlingswerk.

Felix Dräseke, Op. 1. „Helge's Treue", Ballade von Strachwitz, für eine Bariton- oder Altstimme. Leipzig, Schuberth u. Comp. Preis 1 Thlr.

So verschiedenartig auch die Motive sein mögen, so ganz contrastirend nicht selten die Gründe sind, mit denen die immer noch allzu zahlreichen Widersacher der neuesten Musikentwicklung zu Felde ziehen, das Eine ist Allen gemeinsam, das Vorurtheil, als sei diese neueste Richtung eine vorwiegend realistische, oder, wie Manche sich auszudrücken belieben, eine materialistische. Es ist ein ernster Vorwurf, der vielleicht von Einzelnen mit fester Ueberzeugung, von den Uebrigen jedenfalls ohne gründliche Einsicht in das Wesen und die Mittel musikalischer Gestaltung hinausgeschleudert, nur als auswendiggelerntes oder mißverstandenes Losungswort angewendet wird. Was ist zu thun, um schon jetzt durch thatsächlich geführte Beweise jene augenscheinlichen Vorurtheile zu zerstreuen, auf dem Wege gründlicher Unterweisung zugleich den Genuß der vielen neueren Tonwerke unverkürzt und unbeirrt zu vermitteln? Bloßes Polemisiren hilft hier zu Nichts. Ein neuer Geist ist unbändig, wie junger Wein; er will nicht, daß man ihn aufhalte, in Begriffe zwänge; mit Formeln ist wenig gethan, wo das Werk innerlicher Gährung und Weiterbildung jeden Augenblick die Formeln zu sprengen droht. Liebevolles Entgegenkommen wäre unter allen Umständen das Erste — aber nur auf dem Wege des Vertrauens ist die Liebe möglich, und das Vertrauen eben fehlt. Eine Parallele zu ziehen zwischen den großen Künstlern vergangener Zeiten und dem Verständniß ihres gleichzeitigen Publicums — und andrerseits dem Verhalten unsres Publicums zu den kühnen Neuerern unserer Zeit hieße im guten Sinne logisch verfahren; nur, so etwa sagen jene äußerst

vorsichtigen Rechtgläubigen der Musikwelt, — nur fehlt uns dabei die Prämisse; wer bürgt dafür, daß die von Euch so genannten „kühnen Neuerer" zugleich große Künstler sind? — Was bleibt nach Alledem? Es bleibt die Kraft der Kritik im höchsten, würdigsten Sinne, es bleibt die Aufgabe, das Einzelne am Allgemeinen, das im bestimmten Falle Gegebene am Absoluten und Ewigen zu messen. Und in dem Falle, daß sich im Einzelnen und Beschränkten das Absolute spiegelt, daß der Inhalt des individuell Gestalteten zu gleicher Zeit der Inhalt des rein Menschlichen zu allen Zeiten genannt werden darf, ist uns die Behauptung vergönnt, die feste Ueberzeugung gegeben, daß in dem Werke das Ideelle im vollen Umfange vertreten, daß es ein Kunstwerk im mustergültigen Sinne sei, nicht einseitig realistisch, nicht materialistisch.

Das Ebengesagte auf die Erzeugnisse der neueren Meister, der Wagner, Berlioz und Liszt, und ihrer jüngeren, nachstrebenden Geistesverwandten, der Bronsart, Dräseke, Bülow, Cornelius angewendet, fordert zur Beantwortung der Frage auf: was wendet sich in diesen Werken an die höchsten Interessen der Menschheit; was darin ist eigentlich die Grundidee; in welchem Verhältniß steht der jeweilige Schöpfer des jeweiligen Werkes zu seiner Zeit, zu den Kämpfen der Jetztzeit im geistigen Sinne; welches endlich ist das Verhältniß des geistigen Gehaltes darin zur äußeren Erscheinung, und stehen Inhalt und Form in jenem Gleichmaß zu einander, das jederzeit bei hoher Bedeutung des ersteren auch die letztere in reicher Ausstattung bedingt?

Wir dürfen zunächst überzeugt sein, daß keiner unserer Leser an dem Vorhandensein der zuerst genannten Bedingungen in Wagner's neueren Musikdramen, in Berlioz' meisten Schöpfungen, in Liszt's sämmtlichen symphonischen Dichtungen zweifelt; die einsichtigen, lebensfrischen, regsamen Theile des Volkes haben ihrerseits längst hierüber ihr Urtheil abgegeben, und anerkannt, daß ein hochpoetischer Inhalt, und gerade Beziehungen zwischen dem in all jenen Werken waltenden Geiste zu dem allgemeinen Trachten und Weben der Geister in diesen Tagen vorliegen; im Einzelnen den idealen Gehalt dieser Schöpfungen auch fernerhin zu betonen, den Wust der Vorurtheile in dieser Hinsicht mehr und mehr aufzuräumen, ist freilich nothwendig, und soll für uns eine bleibende Pflicht sein. Heute, das bedeutsame Erstlingswerk eines der begabtesten jüngeren Tonsetzer vor Augen, sei nur noch ein Wort über die letzte, sehr ernste Frage gesagt, die über ein angebliches Vorhandensein von Materialismus oder allzustark vorwiegendem

Realismus in der neueren Musik entscheidet, und uns in gerader Linie zur Besprechung des betreffenden, in der Ueberschrift genannten Werkes hinleitet.

Als materialistisch kann in der Kunst uneigentlich ausgedrückt nur das vorwiegend Formelle, oder, präciser gesagt, Dasjenige sein, wo sich die formelle äußerliche Erscheinung auf Kosten des Inhalts in den Vordergrund drängt; je tiefer nun der subjective geistige Inhalt, je tiefsinniger die Idee, das Individuell-Charakteristische eines Kunst-, eines Tonwerkes ist, um so weniger wird die Form an sich isolirt wirken, oder genossen werden können, wenn nicht auf Kosten des vollen, ungetheilten Eindrucks, um so verwickelter aber wird die formelle Gestaltung beschaffen, um so schwieriger zu Anfang das Urtheil darüber sein, ob je an seinem Orte die passende Form für den tiefen geistigen Inhalt angewendet ist. Daraus folgt zunächst Zweierlei, im Einklange mit der neueren Musikentwicklung überhaupt. Zunächst wird für alle Diejenigen, die einem vertieften, subjectiven, d. h. individuellen Gedankeninhalte nicht zu folgen vermögen, der Mozart'sche und Haydn'sche Standpunct, und Beethoven höchstens bis zur Opuszahl 106, für völlig genießbar gelten. Andertheils aber, und das ist im vorliegenden Falle noch wichtiger, wird das Urtheil über alle diejenigen Werke der Neuzeit, in denen sich die bezeichnete Richtung ausspricht, in dem Maße schwieriger werden, als der ideelle Gehalt darin steigt. Das ist der Grund, weshalb der spätere Beethoven so lange zurückgewiesen blieb, das der Grund, aus dem Schumann's Werke noch heute an manchen Orten ein spärliches Leben fristen, das endlich der Grund, aus dem so Mancher vor Liszt's hohen Ideenfluge von „Materialismus“ spricht — weil er mit seinem beschränkten Verständniß zwar die formellen Theile, die glänzende Außenseite erfaßt, ohne das geistige Band zu begreifen. Ein Schritt weiter, statt der Entlehnung außenliegender dichterischer Motive die eigene dichterisch vertiefte, individualisirte Gestaltung, und es ist nach diesen Liszt'schen genialen Würfen für neue Wege das Ziel gesteckt, und eine seit lange schon vorbereitete Epoche der Musikgeschichte geht ihrem Höhepuncte, ihrer inneren Vollendung entgegen.

Noch etwas Anderes aber ist nicht zu übersehen. Wenn die harmonische Seite in Liszt's Werken nicht immer der melodischen Gestaltung ebenbürtig genannt werden kann, so ist das eine technische, nicht eine allgemein ästhetische Frage, die aber mit einem anderen, wichtigeren Einwurfe von manchen Seiten in naher Beziehung steht.

Es ist die fremdländisch anmuthende Individualität, die sich in Liszt's Musik in mancherlei Weise, und zumeist in der eben genannten Beziehung geltend macht, die sich öfters zwischen das warme Entgegenkommen des deutschen Geistes und seine Meisterschöpfungen drängt, den Genuß schmälert, das Verständniß erschwert. Bei Wagner liegt dieses näher, bei Dräseke, und hiermit kommen wir wieder auf „Helge's Treue" zurück, ist die Sachlage womöglich noch günstiger. Mit der kühnen Factur Liszt'scher Tonwerke vereinigt sich in diesem vielverheißenden Erstlingswerke die ganze seelische, deutsch-lyrische Empfindung Wagner's; und wenn auch noch nicht das augenscheinlich ideal Gedachte in völliger Klarheit zu Tage tritt, so wird doch jeder Freund des ureigenen Schaffens mit Staunen vor diesem in großem Styl der Ballade gezeichneten Charakterstück stehen und bald, ehe er noch die Schönheiten bis ins einzelne Motiv hinein verfolgt hat, den Eindruck einer Künstlerkraft empfangen, die, was sie ergreift, im Sinne der Neuzeit bewältigt, und jeder Aufgabe fortan augenscheinlich gewachsen sein wird.

Es kam uns darauf an, durch einige ganz allgemein gehaltene Sätze die Stellung zu bezeichnen, von der Felix Dräseke seinen Ausgang nimmt; eine Analyse seines Werkes bleibe den musikalischen Fachzeitschriften — die „Neue Zeitschrift für Musik" wird sich auch hier ihre schöne Aufgabe: das Streben begabter Geister zu fördern, nicht wollen schmälern lassen, und sie hat Recht darin. Aber unsere Leser werden billigerweise fordern, daß wir unser vorweg gespendetes Lob belegen; oder auch nicht? Es ist so gebräuchlich geworden, Tadel und Schmähungen ohne Beleg hinzunehmen, gebräuchlich bei Denen, die das Gute und Bedeutende scheuen — wollen wir denn einmal auch hierin unsere eigene Straße gehen und uns mit dem Wunsche begnügen, daß Dräseke's Werk recht bald eine Zierde der Concerte werde, wie dasselbe schon jetzt eine Freude für alle damit vertraut Gewordenen ist. Die Aufgabe für Sänger und Spieler ist freilich gewichtig, und nicht Jeder, der in Mendelssohn's Lyrik süße Herzen entzückt, wird sich bei dem nordisch-gewaltigen „König Helge" heimisch fühlen. Es fährt wie mit dem Heulen des Sturmes herein, das schwermüthig-feierliche Lied: „König Helge fiel im heißen Streit" — eine unendlich tiefe Trauer spricht sich in diesem Eingange aus, die ganze Kunst musikalischer Zeichnung. Aber glänzend strahlt es auf bei den Worten: „Allvater saß auf Ida's Feld," und wüthend, wie gepeitscht, jagt es dahin: „Es heult mein Wolf", und feierlich ernst schreitet König Helge „in Odins

Palast"; dann „auf sprangen die Helden zu Spiel und Kampf" in feurigen Rhythmen, in herrlichen Harmoniefolgen, in wunderschönen Motiven — „den ganzen Himmel möcht' ich nicht für Sigrun's enge Gruft" spricht in Liebesgluth der einsam dasitzende Held, in entzückender Hoheit der Tonsprache, die mit den Worten: „Her trat mit Augen veilchenblau", voll edler Zartheit zum eben erstorbenen Sturm der Leidenschaft contrastirend, einen ihrer schönsten neueren Triumphe feiert. „Bei Sigrun ist mein Traum" — es wiederholt sich nochmals und nochmals der vorige Ausbruch, stets auf gleicher Höhe der Empfindung, und endlich erstirbt die Leidenschaft, durch Wallhall's Thor reitet er ernst und traurig, harrt auf Mitternacht, und in verklärten Tönen, in Nachklängen des Hauptmotivs geht das Tonstück zu Ende: ein Erstlingswerk, das die ganze Wirksamkeit mancher kleinen Geister dieser Tage unendlich überragt!

P. Lohmann.

Betrachtungen über die Malerei der Gegenwart.

Vorbemerkung der Redaction.

Die folgenden Aufsätze wollen keineswegs die Zahl jener meist trefflichen Berichte über die erste allgemeine deutsche Kunstausstellung in München um einen neuen vermehren; es wäre dazu heute, wo das Ereigniß selbst bereits in den Hintergrund getreten ist, nicht füglich der Ort mehr. Die Münchener Ausstellung soll darin Ausgangs-, nicht Zielpunct sein. An den besonderen Fall das Allgemeine zu knüpfen ist der Zweck folgender Betrachtungen; sie werden demnach von den in München vorgeführten Werken der Malerei ausgehen, aber in jedem einzelnen Falle auf das Gesammtwirken des betreffenden Meisters — eigentlich Untergeordnetes bleibt ganz unerwähnt —, vom Theil auf das Ganze, von dem Gegenwärtigen und Unvollkommnen auf das zu Erstrebende, auf das Ideal hinweisen. Indem sie solchergestalt nicht allein beurtheilen, sondern vielmehr ernstlich fördern, harmoniren diese Betrachtungen recht eigentlich mit der Aufgabe unserer „Anregungen". Sie kommen aber gleichzeitig noch einem besonderen Wunsche entgegen, den wir von Beginn an hegten. Wenn d. Bl. auf den Gebieten der

Musik, der Dichtkunst und der Geschichtschreibung schon längst im ganzen Umfange die bedeutendsten Leistungen dieser Zeit vor Augen geführt hatten, so war in Bezug auf die bildenden Künste erst Vereinzeltes, mehr principiell Erörterndes geschehen.*) Noch blieben fast sämmtliche Meister auf diesen Gebieten ihrer specifischen Wirksamkeit, ihrer Stellung im Geistesleben unseres Volkes nach unerörtert, ihre Werke im Verhältniß zu einander, zur Vergangenheit und Zukunft unbesprochen; und auch in diesem Sinne ist das Nachfolgende, als eine Ueberschau der gesammten modernen Malerei, geeignet, den Anfang zu machen zu einer umfassenderen Würdigung; gleichmäßig werden wir nun auch die Baukunst und Skulptur heranziehen, was bisher nur vereinzelt erwähnt in geschlossenen Rahmen fügen, und eine innere Ordnung und Uebereinstimmung herzustellen suchen in unseren Urtheilen — wie in unseren Wünschen und Forderungen.

Schon im vorigen Jahrgange d. Bl. Heft 1 und 2 wurde von Andreas Oppermann in einem längeren Artikel auf die hohe Bedeutung der „Deutschen allgemeinen Kunstausstellung“ zu München im Sommer 1858 hingewiesen. In der That, jene Ausstellung war ein in doppelter Beziehung merkwürdiges Ereigniß zu nennen. Die erste dieser Beziehungen ist von aller Welt richtig gewürdigt worden: es ist der hohe Nutzen, den die Malerei aus einer geschichtlichen Uebersicht ihrer Werke von der Wiedergeburt der Künste am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts an schöpfen mußte. Diese Uebersicht war eben so fruchtbar an interessanten Vergleichspuncten, sie war eben so belehrend durch die allgemeine Bekräftigung mancher Berühmtheiten, als durch das Zurückführen anderer auf ihr richtiges Maaß. Andrerseits aber bot die Vereinigung aller dieser sonst an weit von einander entfernt liegenden Orten Deutschlands zerstreuten Kunstwerke einen augenscheinlichen Beweis des sittlichen Einflusses, welchen die Kunst in unserer Zeit auf Deutschland übt, der Sympathie, welcher sie überall in reichem Maaße genießt.

*) Wir nennen in dieser Beziehung aus den vorhergegangenen Jahrgängen: „Zur bildenden Kunst“. III. Jahrg. S. 361 u. ff. — „Nach der historischen Kunstausstellung“. Von A. Oppermann. IV. Jahrg. S. 23 u. ff., S. 59 u. ff. — „Die confessionelle Frage in der bildenden Kunst“. Von Demselben. IV. Jahrg. S. 237 u. ff. — „Zur Dresdener Kunstausstellung 1859“. Von Demselben. IV. Jahrg. S. 424 u. ff. — „Ein Blick auf die bildende Kunst unserer Tage“. Von Franz Brendel. IV. Jahrg. S. 433 u. ff.

Es lag freilich nicht minder in der Natur der Sache, und es ändert an der eben ausgesprochenen Thatsache Nichts, wenn die Besucher der Ausstellung sich in verschiedene Classen theilten, die je nach ihrer Neigung sich vorzugsweise in gewissen Logen aufhielten. Da waren Aesthetiker, die sich mit arbeitsamem Ernst der gründlichen Analyse vor den gewaltig concipirten, kräftig gefühlten und markig gedachten Bildern eines Carstens und Koch befleißigten, dieser Patriarchen der Historien- und Landschaftsmalerei unserer Zeit; und ohne Zweifel thaten sie recht, sich mit dem mächtigen, gewissermaßen prophetischen Geiste dieser Werke zu durchdringen, diesen Geistesverwandten der grandiosen, starren, aber ergreifenden Contouren eines Aeschylos. Wenn man aber diese Kritiker mit demselben glühenden Enthusiasmus vor dem mehr schwerfälligen als energischen Hiob von Wächter, vor den mangelhaften Zeichnungen eines Wagner in Extase versinken sah, dann fragte man sich unwillkürlich, ob sie mehr von der Bewunderung dieser verdienstvollen Ahnen einer erwachenden Kunst erfüllt waren, oder von dem Wunsche, die Todten gründlich zu studiren, um sie den Lebenden unaufhörlich als einen unerreichbaren Typus entgegenzuhalten. Manche von ihnen docirten vor den Bildern Genelli's, welcher die Tradition jener Compositionsweise am treuesten bewahrt hat, die ihre Formen gleichsam nur in Granit ausführt und für welche der Marmor, dies Porcellan der Natur, als ein zu gebrechlicher, weichlicher Stoff erschienen wäre. Die Landschaften mit Inbegriff der Architekturbilder übten einen großen Reiz auf Liebhaber und Käufer; die Genrebilder zogen die dichtesten Gruppen vor ihren Rahmen; sie hatten das mannigfaltigste, erfreuteste, befriedigteste Publicum; die kirchliche Kunst, unter welchen die Bleistiftskizzen zu den Evangelien von Overbeck den ersten Rang einnahmen, besaß ein gewähltes Publicum von Künstlern und gebildeten Frauen. Die alle anderen beherrschenden Werke aber, die beiden Namen, die gleich den beiden Thürmen benachbarter Cathedralen sich hoch über die höchsten Gebäude einer Stadt in die Wolken erheben, waren Cornelius und Kaulbach.*) Wenn ich den Ersten unerwähnt gelassen, als ich eben von kirchlicher Malerei sprach, so geschah dies, weil nach meinem Gefühl die mit jenem Styl am innigsten zusammen-

*) Ueber beide Koryphäen ist schon von Andreas Oppermann in seinem oben bezeichneten Artikel ausführlich gesprochen worden. Dort sehe man auch Weiteres über die Carstens, Koch, Wächter, über Genelli und Overbeck.

hängenden vorhandenen Cartons von Cornelius, nämlich die „Kreuzigung“ und die „Evangelisten“, zu seinen schwächeren Compositionen gehören, denen er nicht das unverkennbare eigenste Siegel seines Genius aufgedrückt hat, der hingegen aus den von Berlin gesandten apokalyptischen Reitern, aus den Engeln, welche die Schalen des Zorns ausgießen, in einer phantastischen Größe zu uns spricht, die, sowie auch die Zerstörung Trojas, noch mehr den gesammten Geist ergreift, als das Herz rührt. In diesen Bildern entfaltet sich seine ganze ernste, nervige Individualität, eine Fülle von Imagination, eine einzige Kraft zu fester, wie in gordischem Knoten verschlungener Composition, eine ganz eigenthümliche Auffassung der menschlichen Form, die, ohne die Natur zu verletzen, die Anatomie zu Gunsten der Charakteristik modificirt, und das Schöne in Linien giebt, wie sie noch nicht gedacht waren. Ganz wie Michel Angelo strebt Cornelius nicht dahin, die Natur zu erreichen: sie ist ihm ein Ausgangspunct. So bleibt er selbst im Ueberschreiten ihrer Grenzen in Uebereinstimmung mit ihr, und trägt sie doch in neue Regionen hinüber, erhebt sie zu einer neuen Gewalt. Dennoch ließe sich der Unterschied zwischen den beiden Meistern dahin bestimmen, daß das bei Michel Angelo im Streben nach Realismus Geschehende, nämlich die Muskelkraft, die uns bei ihm immer wie eine gewaltige Expansion der von einem belebenden, psychischen Hauch angewebten Materie erscheint, bei Cornelius zu Gunsten des Idealismus erreicht wird, des Letzteren Nervosität demnach als eine Verkörperung des Geistigen, als eine Gestaltung der Seele, als die unmittelbarste Kundgebung des immateriellen Gedankens erscheint. Seine, weil sie in die Höhe gedehnt sind, mager erscheinenden Figuren erstreben Ungreifbarkeit, durchaus ohne Knöchernheit, und erzielen einen schönen Eindruck ohne üppige Formen. Sie besitzen Grazie, ohne den Reiz zu suchen; es möchte an Pflanzen gemahnen, die ihren Duft geben, ohne zu blühen — umgekehrt wie bei Michel Angelo, bei dem der Duft, die Idee nur der letzte Act, das höchste aber concentrirte Hervorbrechen der Blüthe ist. Cornelius' Figuren haben oft durch übermäßiges Strecken der Glieder, durch ausgreifende Geberden, durch öfters unharmonisches Auseinanderhalten der entferntesten Körpertheile eine bis zur Uebertreibung gewagte Stellung; man möchte sagen, seine Menschen suchen die Flügel zu ersetzen, die ihnen gebrechen; ihre Seelen sind Brennpuncte, die alle ihre Strahlen um sich ergießen wollen, eine Bemerkung, die uns nie bei Buonarotti einfallen würde, dessen Figuren im Gegentheil alle Kräfte und Glieder an den

eigenen Mittelpunct zurückzuhalten suchen, als wollten sie alles Feuer in sich selbst zusammendrängen, in sich selbst alle Kräfte vervielfachen, all ihren Geist auf das eigene Innere beschränken. Cornelius' Colorit, gewöhnlich mit Stillschweigen übergangen, oder von seinen Anhängern gegen viele lebhafte Angriffe dahin vertheidigt, daß seine Fresken nicht von ihm, sondern meist von zahlreichen Schülern ausgeführt worden, gehört dennoch zu den originellsten Zügen seines Genius. Wenn ich den bestimmten consequenten Charakter dieses Colorits und seine Uebereinstimmung mit den wenigen Bildern von der eigenen Hand des Meisters, wie die Erwartung des jüngsten Gerichts, bedenke, so wäre ich schwer davon zu überzeugen, daß nicht der Meister die wesentlichen Momente der Farbe in seinen Fresken selbst angebe und genau bestimme. Diese Momente sind in schreienden, unangenehm auffallenden Tönen dargestellt; man bemerkt auf den ersten Blick den Mangel aller Mitteltinten, aller Uebergänge und Abstufungen; seine Farbe ist ohne Luft, ohne Perspective, ohne jene Kunstatmosphäre, welche alle Rauhheit der Wirklichkeit in ideale Tonalität umschmelzt. Das lebhafteste Blau wird von herausforderndem Gelb gekreuzt, blendendes Grün tritt auf dem Grunde eines brennenden Roth hervor. Diese Manier zeigt sogleich den ungestümen Genius nordischen Ursprungs, dessen an die täglichen Phänomene eines intensiven reinen Lichts nicht gewohnten Organe, sobald die Imagination einmal auf sie wirkt, am liebsten nach den stärksten, unvermitteltesten Contrasten greifen; der Bewohner des Nordens, der aus dem Dunkel seiner schlecht beleuchteten, oft von Rauch verqualmten, von künstlicher Hitze verdichteten Hausatmosphäre plötzlich vor den Glanz einer blendenden Schneedecke oder in die Pracht eines kurzen brennenden Sommers hinaustritt, vermag nur durch Studien, die mehrere Generationen in Anspruch nehmen, wie sie der Blüthe der holländischen und flämischen Schule vorausgingen, sich mit den Geheimnissen des Lichtes vertraut zu machen. Cornelius als Autonom und Gründer einer aus tiefem Verfall neu entstehenden Aera mochte kaum in der Lage sein, ein Wissen zu benutzen, dessen schönste Früchte bereits Rembrandt und Rubens gepflückt hatten; gleich den Memling, Van Eyck, Roger van der Weyde fing er damit an, die Lebendigkeit der isolirten Farben wiederzugeben, deren Feuer uns in der Natur verführt, ohne noch dazu gelangen zu können, sie vermählend zu vereinigen; aber ganz verschieden von jenen alten Meistern organisirt, einer anderen, mehr passionirten als contemplativen Zeit angehörend, sogleich auf Fresco-Aufgaben, auf

großartige, complicirte Vorwürfe, auf colossale Verhältnisse, die mit seinem großdenkenden Genius übereinstimmten, angewiesen, erlangte er, von denselben Principien ausgehend, eine ganz andere Wirkung. Die Schule der Van Eyck und Roger van der Weyde giebt oft ein brusques Nebeneinander von Farben ohne genaues Ermessen von Reflex und Mischung, niemals von jenem bestimmten Licht erleuchtet, das die Franzosen mit parti pris bezeichnen, und das gewissen Bildern sowol südlicher als nordischer vereinzelter Schulen so berauschende Effecte verleiht; aber diese Meister verletzen nie den Farbensinn, sondern wählen und vermeiden mit einem seltenen, beneidenswürdigen Glück nach einem bestimmten Bewußtsein von Verwandtschaft oder Unverträglichkeit der verschiedenen Stufen der Tinten. Cornelius verschmäht diese Vorsicht mit einer systematischen Absichtlichkeit. Er besorgt eine Schmälerung der Kühnheit in seinen Gedanken, eine Verwischung ihrer Vornehmheit, eine Art Verflachung aus falscher Bescheidenheit, wenn er seinen Farbentumult beschwichtigen, den die Sinne fast peinlich berührenden Eindruck des ersten Anschauens schwächen wollte. Für mich unterliegt es keinem Zweifel, daß des Meisters Auge an dieser aufdringlichen Lebendigkeit Gefallen findet, wie alle noch ungeübten und scharfen Organe am Zusammenklang der entferntest liegenden Töne Behagen fühlen. Gerade die Vorzüge dieses großes Genius der Kunstwelt, der mit einem Siegfried der Heroenwelt zu vergleichen ist, die Vorzüge der Kühnheit, der Gewalt, der Ursprünglichkeit schloßen von selbst eine Vereinigung mit entgegengesetzten, mehr reflectiven, ruhigen, mehr erworbenen Fähigkeiten aus. Wer dürfte von einem noch so großen Künstler, von einem noch so vielseitigen Genius, Gaben fordern, die nur auf dem Grunde ganz verschiedener Anschauungen erwachsen können? wer von denen, die eine neue Kunstperiode eröffnen, allen Reichthum der Ausbildung verlangen, den erst die Späterkommenden zu einer schon empfangenen, übernommenen Erbschaft hinzufügen.

Als der glänzendste Repräsentant dieser Letzteren erscheint uns Kaulbach. Wie auch immer der Ruf eines zwiefachen Neides gegen ihn töne, des Neides um sein Genie, des Neides um seine Stellung, wie auch befangene Gemüther, abgestoßen und ferngehalten durch seinen aristophanischen Uebermuth, gegen ihn murren mögen, welches auch die mehr oder minder wohlgereimten Theorien der Mittelmäßigkeiten gegen ihn seien, die da glauben, mit Cornelius des Bewunderns und Lobpreisens genug zu haben, und die, wenn sie mit der Einsicht

in das Schaffen dieses Meisters auf der Schulbank wohl oder übel fertig zu sein glauben, sich nicht denken können, daß zwei Menschen, so wenig sie sich gleichen, und eben weil sie sich nicht gleichen, dasselbe Maaß des Ruhmes in Anspruch nehmen dürfen, — Kaulbach wird darum nicht weniger für die Nachwelt der Culminationspunct der ganzen Kunstentwicklung dieses Halbjahrhunderts bleiben. Bei ihm ist feine und tiefe Verknüpfung einer nicht länger instinctiven, sondern im Verfolge einer Idee reif durchdachten Composition, höchste Schönheit der Form, mit einem die Intention vollständig erfüllenden, zugleich glänzenden und zarten Colorit immer auf gleicher Höhe vorhanden. Die edle, imponirende und doch anmuthige Schönheit der Form ist bei ihm so hervortretend, daß seine erklärtesten Feinde sie nicht zu läugnen vermögen, und sich auf der Ausstellung damit begnügten, mit niedergeschlagenem Blick vor den sechs weiblichen Figuren vorüberzugehen, von denen zwei sitzende, Geschichte und Wissenschaft allegorisirend, (durch den Stich bereits in Frankreich und England populär geworden), und vier andere, in den Lüften schwebend, Malerei, Skulptur, Architektur und Kupferstechkunst darstellen. In der Verlegenheit, wie man dem Künstler seine geistige Größe bestreiten, seinen Glanz umnebeln solle, hat man ihm Weichlichkeit, Verwischen der ursprünglichen Energie der Kunst zum Vorwurf gemacht: als wenn man es Phidias zum Verbrechen anrechnen dürfte, daß er sich von den Aegineten entfernt, daß er eine andere Pallas erdacht hat, als seine Vorgänger! Und man betrachte doch nur Kaulbach's „Skulptur“, ob er es verstanden hat, Kraft und Schönheit, Energie und Grazie zu vereinigen! Seine Compositionen sind so reichhaltig, daß man dadurch veranlaßt war, ihm die Fülle seiner Episoden zum Vorwurf zu machen; und das wiederum mit größtem Unrecht, denn gerade hier zeigt sich in der Malerei so gut wie in Poesie und Musik der schöpferische, verbindende und mannigfaltige Geist des Künstlers am besten, und es darf durchaus nicht von Fehlern, von Auswüchsen gesprochen werden, so lange jede Einzelheit zur Wirkung des Ganzen beiträgt, so lange jede Episode von der Hauptsache getrennt an Bedeutung einbüßt, so lange das Ganze durch das Loslösen solcher Einzelheiten an Eindruck verliert. Ein aufmerksames Beschauen der großen Kaulbach'schen Darstellungen, wie sie im Carton oder im Stich in der Ausstellung vorhanden waren, zeigt alsbald, daß hier Alles zum Gesammteindruck beiträgt, und daß, wenn der materielle Raum und die Anzahl der Figuren eine beträchtlichere ist, als auf Bildern anderer Künstler, die Einheit der

Composition und das Gleichmaaß der verschiedenen Gruppen für Auge und Geist nicht im Mindesten verletzt werden. Man geht aber noch weiter! Weil die Momente in Kaulbach's großen Bildern so gewählt sind, daß sie eine Art Gedankengang der Geschichte versinnlichen, indem sie eine ganze Folge von Ideen plastisch veranschaulichen, behauptet man, daß Kaulbach die Grenzen der Kunst überschreite, daß er Gedankenmalerei treibe, die sich mehr an den Verstand als an das Auge richte, — eine Behauptung von eben so wenig Grund als die vorige; so lange die inneren Bedingungen der Kunst erfüllt werden, so lange z. B. ein Bild derart componirt ist, daß der Zusammenhang seiner verschiedenen Theile fortwährend mit dem geistigen Organismus übereinstimmt, daß jede Person ihre Daseinsberechtigung und wirkliches Leben hat und mit Maëstria hingestellt und gezeichnet ist, daß die Färbung einen der Tonalität des Gegenstandes entsprechenden Eindruck hervorbringt, (folge sie nun dem Verfahren der großen italienischen oder flamändischen Coloristen, oder begnüge sie sich damit, die verschiedenen Scenen, die verschiedenen Schatten- und Lichtregionen mit einer dem Auge zusagenden milden Beleuchtung harmonisch zu erfüllen) — so ist man nicht im Rechte, einem Künstler die Bereicherung und Ausdehnung seines Feldes zu verwehren, indem er dem Ausdruck der Gefühle, auf welchen er sich sonst beschränkt, die Manifestation philosophischer Gedanken beifügt, die seinem Gegenstande von selbst innewohnen. Gegen diese Ausdehnung des Genius der Kunst und des Künstlers protestiren, heißt in der That gegen den Fortschritt Einsprache thun, der nicht dazu bestimmt ist, sich auf die Entdeckungen in Wissenschaften und Industrie zu beschränken, sondern in Epochen der Civilisation, in denen er sich ausbildet, alle Zweige menschlicher Thätigkeit, und die Kunst insbesondere, und wieder jede Art der Kunst für sich, durchdringt. Nur dann ist es erlaubt, gegen das Erwachsen eines neuen Elements in einer alten Kunst Bedenken zu hegen, wenn es den Grundbedingungen dieser Kunst zuwider, die Schönheitsgesetze ihrer Natur verletzt; da aber Niemand wird in Abrede stellen können, daß Kaulbach der bedeutendste Colorist der Gegenwart unter den deutschen Historienmalern, der correcteste Zeichner ist, am besten hohe Erregtheit der Pose mit Zartheit der Linie, reines Erfassen männlicher Kraft mit weiblicher Milde zu verbinden weiß, das schönste Ideal der Menschennatur, wie sie ist, verfolgt und, — ohne wie Michel Angelo und Cornelius Typen zu schaffen, die unsere Phantasie sich denken kann, die aber in der Wirklichkeit unmöglich sind — uns die Realität von der höchsten und edelsten Seite gefaßt dar-

stellt: da Niemand behaupten kann, daß seit der neuesten Renaissance der Künste es Maler von reicherem und productiverem Compositionsgenie gegeben habe, und da gerade die Vereinigung dieser Eigenschaften es ist, die Raphael an die Spitze der großen Erscheinungen seiner Zeit stellen, so darf man sich wol erlauben vorauszusehen, daß Kaulbach in der Geschichte der Kunst dieser Zeit eine analoge Stelle einnehmen wird, daß auch er in der Malerei als der adäquateste Ausdruck des Genius unserer Epoche mit ihren neuen Bedürfnissen, ihrem gewagten Beginnen, ihrem zugleich synthetischen und analytischen Triebe, ihren erweiterten Gesichtspuncten, ihrem glühenden Streben und mächtigen Denken, ihrem durchdringenden Rückblick in die Vergangenheit, ihrem stürmischen Vorahnen der Zukunft betrachtet werden wird. Der einerseits durch eine grandiose Entfaltung außerordentlicher Begabung, andrerseits durch ein derselben zu verdankendes glänzendes Lebensglück erregte Neid mag immerhin sein Geschrei, seine unberechtigten Vorwürfe, seinen Aerger mit den Empfindlichkeiten, die der große Maler, welcher Satyre und Epopoe mit gleicher Meisterschaft behandelt, durch seinen Crayon oder seinen scharfen Witz hervorruft, oder mit den reactionären Theorien bombastischer Aesthetiker vereinigen, die ihn noch nicht verstehen, weil die Zeit die Tragweite seiner großen künstlerischen Thaten noch nicht commentirt hat, und denen es immer bequemer und sicherer erscheint, einen Lebenden zu tadeln, als ihn zu loben, — Kaulbach wird nichtsdestoweniger für die Nachwelt der Künstler par excellence des neunzehnten Jahrhunderts bleiben; — wohl zu merken: des neunzehnten Jahrhunderts, ohne den Zusatz national, denn es gehört nicht zu seinen kleinsten Vorzügen, daß er ganz unverkennbar germanisch ist, ohne wie Cornelius es ausschließlich zu sein. Kaulbach ist eben in dem Grade deutsch, wie Raphael italienisch: ihre Formen, ihre Typen gehören ganz dem ihrem Volke eigenthümlichen Genius und Racengepräge an; Formen und Typen sind aber zugleich wieder so vollständig verallgemeinert, daß sich in ihnen wie in den Gedichten Homer's die ganze Menschheit erkennt und wiederspiegelt. Cornelius, als er sich für die Nibelungen begeisterte, hat ganz wie der Sänger dieses Liedes herbe Gestalten erzeugt, die nur den besonderen Charakter einer gewissen Nationalität an sich tragen, so daß Maler wie Dichter nur in den Grenzen dieser Nationalität, nur von denen, die im Stande sind, das ausnahmsweise Gefühl, ich möchte den Ausdruck wagen: den localen Inhalt der Inspiration zu begreifen, ganz verstanden und genossen werden können. Daher haben auch Cor-

nelius' Parteigänger Etwas von Adepten, von Eingeweihten in eine Welt, die nicht aller Welt Sache ist; im Gegensatz ist Kaulbach's Ruhm ganz sicher dazu bestimmt, über die Schranken des Vaterlandes hinausgehend sich in allen Landen zu verbreiten, in alle Zonen der Civilisation die Bewunderung des deutschen Genius zu tragen, der in ihm zu seinem breitesten, reinsten Ausdrucke gelangt ist. Es gehört gewiß eine bedeutende geistige Bildung, eine große Kunstkennerschaft zum Verständniß Cornelius', und wir können denen, die ihn über alle Anderen setzen, diese Eigenschaften nicht bestreiten; wie nur die Macht eines großen Genius eine anormale Schönheit zu schaffen vermag, so gehört auch ein Erheben über das Gewöhnliche dazu, einem solchen Künstler in seiner Erhabenheit zu folgen. Aber es ist sehr zweifelhaft, ob man mit gutem Gewissen dem Künstler, dessen Ideal eine veredelte Wirklichkeit ist, eine gleichberechtigte Genossenschaft mit dem versagen kann, dessen Ideal ein überwirkliches ist; wer weiß, ob es nicht eine noch vollendetere Geistesbildung, eine innigere Kenntniß der Kunst und ihrer schwierigen Aufgabe, einen bedeutenderen Schwung des Gefühls und des Geistes bedingt, um das Verdienst von Kunstwerken völlig zu würdigen, die, ohne sich von der Normalität der Typen zu entfernen, die menschliche Natur in ihren allgemeinsten Zügen zu ihrer höchsten Wirkung erheben.

Kaulbach verfährt ganz wie Raphael, und wenn Cornelius in der Geschichte der Malerei, die er für die Loggien der alten Pinakothek in München entwarf, zum Mittelpunct, zur Spitze der ganzen Entwicklung, zum höchsten Ausdrucke der Kunst nicht Michel Angelo, sondern Raphael gewählt hat, so wird es gerecht sein, wenn man dessen Nachfolger in gerader Linie eine ähnliche Huldigung darbringt, und ihm in der relativen Entwicklung der modernen Kunst einen gleichen Rang anweist.

Das traurige Schicksal, dem Rethel unterlegen,*) hat gewiß nicht wenig dazu beigetragen, daß nun das vielstimmige Concert seines Lobes auch nicht durch die kleinste kritische Dissonanz gestört wird. Nichtsdestoweniger darf man annehmen, daß ohne die eingetretene beklagenswerthe Catastrophe die Stimmen weniger gleich gewesen wären, daß man manche schwächere Momente, die in seinen großen

---

*) Er war bekanntlich seit Jahren wahnsinnig, ist aber vor Kurzem und seit diese Blätter in unseren Händen sind, gestorben. Man vrgl. übrigens das von Oppermann am angeführten Orte über diesen Meister Gesagte. D. Red.

Cartons Unerfahrenheit in der Anlage der Massen verrathen, hervorgehoben, den Mangel anatomischer Geläufigkeit getadelt haben würde, der oft den schönst erfundenen Motiven eine ungefällige Steifheit giebt; andrerseits hätte sich die reiche Imagination dieses Künstlers sicher zu einer noch bedeutenderen Blüthe entfaltet, wäre siegend aus den ihm noch bevorstehenden Kämpfen zwischen Wollen und Können hervorgegangen, hätte noch mehr Bewunderung verbreitet. Als das Werk, in welchem sein Talent am vollsten offenbart ist, muß man den Zug Hannibals über die Alpen bezeichnen. Hier halten sich die Compositionen in kleinerem Raume und sein Pinsel ist ihm vollständig willfährig, so daß der Eindruck auf den Beschauenden, der das ganze Gewicht ihrer Vortrefflichkeit, ihrer seltenen Genialität erwägt, ein mächtigerer und harmonischerer ist, als vor den Cartons zu den für Aachen entworfenen, von Kehren fortgeführten Fresken.

Es schien mir, als ob wenige Personen sich die Mühe gegeben hätten, die zahlreichen Skizzen Schwanthaler's zu den Reliefs am königlichen Palast in München aufmerksam zu betrachten. Einige darunter, wie etwa der auf Barbarossa Bezug habende Cyclus, waren wirklich von keinem großen Interesse. Auch die Theogonie des Hesiod und die Argonautenfahrt dürften schwerlich vollkommene Meisterwerke zu nennen sein. Wenn aber die Conception dieser Reliefs der bei plastischen Kunstwerken dieser Art unabwendbar erforderlichen Klarheit ermangelt, die uns so herrlich noch aus den Trümmern griechischer Skulptur entgegentritt, so sind doch einzelne Gruppen von großer und echt hellenischer Schönheit, isolirte Figuren in wundervoller Haltung und so eigenthümlich, daß sie keinem Anderen zugeschrieben werden können, bemerkbar. Vorzüglich gelungen darf man die Momente nennen, in welchen Jason und Medea eintreten. Die Zeichnung zu dem berühmten Achillesschild ist so bekannt, daß ein neues Lob als überflüssig erscheinen muß.

Nach dieser Erwähnung von Künstlern, die ganz Deutschland angehören und in den verschiedenen Formen ihres Genius sich zu individuell verhalten, als daß sie irgend welcher einzelnen Schule beigezählt werden könnten, lassen Sie mich vor allen Dingen zwei neuer Werke erwähnen, die in den Augen der Künstler wie des Publicums die Palme errungen haben, deren ausnahmsweise allseitiger Erfolg noch von keiner mäkelnden Kritik bestritten ward. Dies sind Schwind's „sieben Raben"*) und Preller's „Landschaften zur Odyssee". Ich glaube nicht

*) Ebenfalls in dem oben schon erwähnten Aufsatze von A. Oppermann des Näheren besprochen.

zu Viel zu sagen, daß Schwind's Werk das Chef d'oeuvre dieses Meisters ist. Er hat hier im Wechsel der Scenen, in dem verjüngten Maaßstabe der Figuren, in der Art seines Colorits die geeignetsten Verhältnisse gefunden, seine Vorzüge hervortreten, seine Mängel verschwinden zu machen. Wenn Schwind kraft der ganz besonderen Fülle seiner Phantasie, der Originalität seiner Composition, der naiven und zugleich pikanten Grazie der Zeichnung zu den Talenten ersten Ranges zählt, so ist er gleichwol weniger zu Aufgaben in großem Maaßstabe oder zur Oelmalerei geeignet. Er ist lebhaft, ungestüm und haucht alles Feuer gleich in die ersten Skizzen; braucht er dann zu einer Ausführung im Großen viel Zeit, so wird er leicht ungeduldig, arbeitet launisch und entschädigt sich durch geistvollen Witz, wenn das Resultat seinen Mühen nicht entspricht, oder er verläßt sich auf seine meist aufs Gerathewohl gewählten Schüler. Sein Ehrgeiz ist nicht auf Ausführung von langwierigen Werken gerichtet, er findet nur im ersten Aufstrahl seiner Phantasie die höchste Befriedigung, weil er weiß, daß da immer die Quintessenz seiner Begabung vorhanden ist. Cornelius und Kaulbach reproduciren in ihrer Kunst wie Sebastian Bach und Händel in der Musik die ganze Größe und Erhabenheit des deutschen Genius; Schwind ist wie Weber der Interpret jener dem deutschen Volke eigenen Gefühlsweise der Innigkeit, Gemüthlichkeit, Lieblichkeit. Auch der Humor ist ein wesentliches Schaffensmoment in Schwind, und er kann denselben so wenig los werden, daß er schon dadurch für große, ernste Historie beeinträchtigt wird. Realist im besten Sinne des Wortes, faßt er seine Gegenstände immer vom Gesichtspuncte der Wirklichkeit, aber er verklärt sie poetisch, kleidet sie in den lockendsten Reiz und leiht ihnen den frischesten Duft der Idealität. Im Burlesken wird er niemals platt, im Komischen bleibt er immer fein; seine Frauen sind ganz die Agathen und Aennchen im Freischütz, zum Verlieben für junge naive Herzen; seine Ritter sind vom Geschlechte der Adolar und Hüon, voll Feuer und Minne; seine Gnomen sind von der lachendsten Keckheit, seine Feen die zauberischsten Geschöpfe. In dem Mährchen von den sieben Raben hat er das glückliche Feld gefunden, alle Figuren, die ihm vorzugsweise gelingen, zu vereinigen, und sie in eine Art kaum angedeuteten Lichtes zu hüllen, ganz ohne Perspective und Halbschatten, aber in einer kostbaren Stimmung von kühler und keuscher Färbung.

Die Landschaften zur Odyssee von Preller bekunden eine von Schwind sehr verschiedene, eine tiefe, träumerische, melancholische,

pflichtgetreue, muthige, beharrliche, hochangelegte Künstlernatur. Die vierzehn Cartons in schwarzer Kreide, eine Folge von Scenen aus Homer's Gedicht darstellend, zeigen ein entschlossenes Ausgehen auf Styl, das den Autor mit festem Fuß dem entgegenführt, was man unter großem Styl versteht. Wir sehen ihn eben so gut an dem Studium der Poussin, der Caracci, als der Ruysdael und Everdingen, der Reinhart und Koch genährt und, aus strenger Schule, mit dem großen Geheimniß ausgestattet, Pomp und Majestät des heroischen Styls mit dem einer nicht mehr conventionellen Reproduction der Natur eigenen Ausdruck zu verbinden. Es ist eine höchst gelungene Fusion der hervortretendsten Züge beider Auffassungen der Landschaftsmalerei, eine Mischung ihrer verschiedenen Eigenschaften, die durchaus nichts Absichtliches hat, die augenscheinlich kein Gewolltes ist, die der Künstler mehr gefunden als gesucht hat, was uns beim ersten Anblick dieses bedeutenden Cyclus in die Augen fällt. Man fühlt sich erfreut und überrascht, Inspiration und Geschick, Frische der Motive und strenge Regelrichtigkeit, große Kraft und feine Anlage so innig vermählt zu sehen. Es spricht aus diesen Bildern der gehaltene und fruchtbare Geist, der einfache, gerade und feste Charakter eines Künstlers zu uns, der früh angefangen hat zu denken, der mit gesunden Traditionen aufgewachsen, an hohe Forderungen dem eigenen Selbst gegenüber, an strenge, sichtende Kritik der eigenen Schöpfungen gewöhnt ist und nur von starken aber verinnerlichten Gefühlen durchdrungen wird. Bei einem aufmerksamen Betrachten seiner homerischen Landschaften wird uns bald Bewunderung dafür abgenöthigt, wie virtuos die Gruppirung ausgeführt, wie bedeutend zugleich der Geschichtsmaler ist, den wir vor uns haben, und die Anerkennung dieses Vorzugs bringt sogleich noch eine andere von noch größerer Tragweite mit sich. Wenn man erst bemerkt hat, wie weit die Figurenzeichnung und ihr gegenseitiges Verhalten dem überlegen ist, womit die Landschafter sich gemeinhin begnügen, so gelangt man alsbald zu der weiteren Ueberzeugung, daß eine so unlösbare Einheit zwischen Landschaft und Staffage erzielt ist, daß man mit Ausnahme etwa eines vereinzelten Falles kaum dieselbe Gruppe in einer anderen Umgebung, oder umgekehrt eine andere Gruppe in derselben Landschaft sich denken könnte, so z. B. bei Leukothea, bei Polyphem, bei den Sirenen. Es hat wol kaum schon Productionen von solcher Bedeutung gegeben, wo die völlig aufgehende Einheit zwischen einer dramatischen Scene in sich selbst und mit dem Ort der Handlung und dessen geeigneten Charakter

so hervortretend sich geltend machte; und dabei ist doch zu vermuthen, daß der Meister nicht systematisch auf ein solches Zusammentreffen hingewirkt hat, denn es dürfte sonst kaum so gelungen erscheinen. Treu dem Triebe seines Gefühls, der Nothwendigkeit seiner Eingebung folgend, bahnte er sich, vielleicht ohne sich dessen bewußt zu sein, einen neuen Weg, der ihm unter den edelsten Berühmtheiten unserer Zeit einen Platz in vorderster Reihe sichert.

(Fortsetzung folgt im nächsten Hefte.)

Rudolph Gottschall.

Unter den dramatischen Novitäten dieses Winterhalbjahres wird die Tragödie „Mazeppa" von Rudolph Gottschall in erster Reihe genannt. Dieselbe ist im Beginn der Saison in Dresden aufgeführt worden und an anderen Orten in Vorbereitung. Gleichzeitig wird von demselben Autor eine Studie über „Napoleon III." publicirt, und obwol diese außerhalb des Kreises unserer Betrachtungen liegt, gewährt ihr bloßes Vorhandensein einen Beitrag zur Charakteristik Rudolph Gottschall's, der nunmehr, als dramatischer und epischer, als lyrischer Dichter vielfach erprobt, auch als Literarhistoriker, Essayist und Journalist eine weitreichende literarische Thätigkeit ausgeübt hat. Das Gesammtbild dieser Thätigkeit ist zugleich ein Stück Literatur- und Culturgeschichte der Gegenwart, mit welcher Gottschall jedesmal durch die unauflöslichsten Bande verknüpft erscheint.

In den ersten vierziger Jahren haben wir Rudolph Gottschall's Namen zuerst auftauchen sehen, er fand sich unter schwungvollen „politischen" Gedichten im Sinne jener Zeit. Gottschall lebte damals als Student und nachher als junger Gelehrter in Königsberg. Die Stadt der reinen Vernunft befreundete ihn zwar mit philosophischen Studien, raubte ihm aber Nichts von einer glühenden, Alles überwältigenden Phantasie, die auch in den frühesten seiner Dichtungen sich ausspricht, hier in prächtigen, schwungvollen Bildern, dort in einem Prunk und Bombast, der den plastischen Ausdruck zu ersticken droht. Mit dieser Phantasie und all seiner wirklich schwungvoll poetisch angelegten Natur fand sich Gottschall, der Eifrigsten Einer, in den Reihen

des äußersten politischen Liberalismus. Aber der merkenswerthen Dürre und Trockenheit, mit welcher sich dieser Liberalismus äußerte, der Poesielosigkeit, bei der die Dichtung zum gereimten Leitartikel herabgesetzt wurde, dem kleinlichen Kampfe, den man mit Censur- und angeblichen Polizeichicanen führte, gegenüber suchte Gottschall den Kampf schmackhafter und würdiger zu machen. Es war keine Frivolität, die ihn in den Conflict des Genusses oder der Entsagung hinein, die ihn in die Frage der Frauenemancipation trieb. Das echt poetische Naturell nöthigte ihn, die einzigen reinmenschlichen und wirklich größeren Elemente von damals, die gleichwol neben der Opposition nur so nebenherliefen, in den Vordergrund zu stellen. Auch mit der französischen Revolution schloß Gottschall einen poetischen Bund. Wiederum waren es nicht die Staatsideen, sondern das bunte, rauschende, proteische Leben, welches sich in der Geschichte und den Charakteren der Schreckenszeit offenbarte, die poetische Trunkenheit, die über den Gräueln schwebte, die den Dichter des „Robespierre", der „Lambertine von Mericourt" und beziehendlich auch der „Marseillaise" ganz anders zum Schaffen anregte, als jene Helden aller Zeiten und Völker, denen man andrerseits nach Rotteck'schem Vorgange die liberalen Kammerphrasen in den Mund legte.

Die Hauptsache blieben Gottschall bei Alledem die „sittlichen" Fragen. Er suchte auch die Bühne dafür zu erobern, der er in jenen Jahren durch eine Stellung als Dramaturg am Königsberger Stadttheater nähergetreten war. Damals erschienen „Die Blinde von Alcara", mit starken Intentionen im Don Juan-Faust-Styl, „Lord Byron in Italien", und zum Ueberfluß noch auf lyrischem Gebiet die schwungvollen Verse von „Madonna und Magdalena", die mit berauschendem Prunke für das neue Leben des Genusses der lebendig gewordenen Poesie warben.

In der eigentlichen Revolutionszeit setzte sich diese Gottschall'sche Thätigkeit fort. Er war der beste Poet der demokratischen Partei, der einzige, welcher Schwung, Glanz und den Adel eines echten Talents zu Tönen hergab, die das Alles nicht verdienten. Aber er war wirklich ein Poet und kein Parteiführer, blieb darum auch trotz des Hamburger Volkstribunen „Hieronymus Snitger" auf dem dortigen Theater, trotz der „Wiener Immortellen" und seiner „Gedichte" abseits des eigentlichen Parteitreibens. Als aber nun der Rückschlag erfolgte, als die Welt im Großen und Ganzen mit den bis dahin geltenden Richtungen abzuschließen suchte, die Strömungen des öffentlichen Beifalls nach

ganz anderen Zielen gingen, konnte es nicht fehlen, daß Gottschall in seiner seitherigen Richtung unsicher wurde. Er suchte ihr noch einmal Theilnahme abzugewinnen, sie noch einmal in seinem eignen Schaffen zu concentriren und bis zum großen, gewaltigen Werke zu steigern. So dichtete er die „Göttin", jenes „Hohelied vom Weibe", das ebenso sehr für die glänzende und seltene Begabung seines Dichters, für die mächtige Phantasie und Gestaltungskraft Zeugniß ablegte, als die tendenziöse Unsicherheit desselben verrieth.

Denn der Poet in Gottschall ertrug es nicht, nur als Glied einer zurückgedrängten Partei dazustehen. Dazu war er wirklich ein zu bedeutender Dichter, dazu hatte er auch der eigentlich politischen Agitation zu fern gestanden. Er war endlich viel zu geistvoll, um nicht stets die Mängel und Schwächen seiner Partei, wenn es denn anders seine Partei gewesen war, zu erkennen. Er fühlte mit der ganzen Sicherheit einer groß angelegten Natur, daß es an der Zeit sei, mit anderen Dingen als mit Schlagwörtern zu wirken, daß sich die Poesie nicht „an wenig stolze Namen" binde, auch nicht in dem Sinne, daß unter diesen stolzen Namen historische, bestimmt gefärbte verstanden werden. Er begriff vollkommen, welch ein gewaltiger Irrthum in dem Satz, der die Kunst zur Dienerin des Tages machte, enthalten sei. Denn Niemand kann zween Herren dienen und die Dichtung, welche dem Augenblicke das Wort redet, verschließt sich der mahnenden, tönenden Stimme der Zeit.

Fortan strebte Gottschall nach poetischer Objectivität. Auch zu dieser begleitete ihn eine sprühende Leidenschaftlichkeit, mit Feuereifer ergriff er das neue Panier und der Sänger der „Göttin" sprach im Prolog zum Epos „Carlo Zeno":

Was hilft's um Formen streiten
Die Formen sind nur Schein,
Das Spiel der bunten Zeiten
Und Wechsel ist ihr Sein!

Demgemäß findet sich in der zweiten poetischen Phase Rudolph Gottschall's, der die epische Dichtung „Carlo Zeno", — unserer Meinung nach des Dichters bestes Werk, — die Dichtung „Sebastopol", die „Neuen Gedichte", sowie die Bühnenwerke „Marie Douglas", „Pitt und Fox", endlich der „Mazeppa" angehören, eine andere Art der Aussprache, als in den früher genannten. Die Stimmung aber bleibt dieselbe. Denn wenn früher die Schlagwörter der Revolution nur die äußerliche Handhabe für die Aeußerungen einer stür-

misch-leidenschaftlichen, gluthheißen Natur bildeten, so verläugnet sich diese Natur auch in den neueren Werken nicht. Und daß der Dichter noch immer einmal von dem alten Drange, blitzartig auf den Moment wirken zu wollen, ergriffen wird, beweist die Gluth, mit der er die Belagerung von Sebastopol zum Hintergrund einer Reihe farbiger Dichtungen zu machen suchte, oder die Virtuosität, mit welcher derselbe Poet, der in der Tragödie den Schiller'schen Styl aufrecht erhält, Lustspiele im Scribe'schen Genre schrieb. Eine bedeutende geistige Beweglichkeit, der höchste Ernst des Wollens, große Herrschaft über Situationen und Sprache, eine reiche lyrische Empfindung, man sollte meinen, daß diese Vorzüge hinreichen müßten, ihn zum ersten Poeten der Gegenwart, zu dem Ersehnten zu stempeln, der endlich alle Verheißungen zur Wahrheit machte. Aber was ihn noch daran hindert, womit er mehr zu kämpfen hat, als mancher weniger Begabte, das sind jene fehlerhaften Eigenthümlichkeiten, die der modernen Kunst überhaupt vielfach hinderlich sind und so oft das glückliche Gelingen der größten Intentionen vereiteln. Ganz deutlich spricht sich dies in den beiden Werken Gottschall's aus, womit er, unsrer Meinung nach, seinem Ziele am nächsten gekommen ist, welche in sich die Bürgschaft ihrer Dauer trotz jener Mängel tragen, dem Epos „Carlo Zeno" und der neuesten Tragödie „Mazeppa".

Das Epos „Carlo Zeno" hat gleich bei seinem Erscheinen verdiente Bewunderung gefunden. Ein Haupteinwand, der von der Kritik, voran von Gutzkow, erhoben wurde, daß ein venetianischer Feldherr des Mittelalters für uns nicht das Interesse eines epischen Helden haben könne, ließ sich leicht zurückweisen. Was Carlo Zeno, dem Repräsentanten der gewaltigen Lagunenrepublik, vielleicht an Interesse abgeht, das knüpft sich sicher an diese Republik selbst, deren Namen schon eine Bilderreihe heraufbeschwört, die von Gottschall mit plastischer Treue festgehalten und ins glänzendste Licht gerückt ist. Ihre Herrschaft im Morgen- und Abendlande, ihr ganzes Leben hat episches Interesse und allgemeine Bedeutung zur Genüge. Von dieser Seite her ist das Gottschall'sche Werk entschieden in Schutz zu nehmen, wenn schon zugestanden werden muß, daß der echte moderne Epiker Helden und Zustände wählen sollte, die in ihrer Person und ihrer Umgebung das Wollen und Wesen unserer Zeit unmittelbar und ohne Gewaltthat am historischen Geiste reflectiren. Aber ein wesentlicher Mangel des Gottschall'schen Werkes liegt offenbar in dem jähen Wechsel der Form: hier Jamben, dort Nibelungenstrophen,

dann Trochäen. Es ist hier nicht der Ort, den alten Streit, ob die einheitliche Form des Epos in unseren Tagen aufrecht zu erhalten sei oder nicht, wieder aufzunehmen. Wir glauben daran und müssen jedenfalls für das Epos eine Form verlangen, welche nicht durch ihre Unruhe in der Seele des Hörers etwas Fremdes zurückläßt. Auch läuft der Dichter Gefahr, nicht nur die äußere, sondern auch die innere Einheit seines Werkes zu stören und durch den geänderten Styl den consequenten Fortgang der Handlung, die consequente Aufrechterhaltung der Charaktere in Frage zu stellen.

Wir sehen also in „Carlo Zeno" den glänzenden Vorzug steter Lebendigkeit, das Bestreben, die altepische Langeweile zu vermeiden, in die Gefahr umschlagen: dem Tagespublicum formelle Concessionen zu machen. Ein zweites störendes Moment ist die Ueberfluth der Bilder, die Ueberfülle der Farben. Wol gewinnt dies Gemälde, in welchem die loderndsten Tinten verschwendet sind, stellenweise dadurch an Treue, ist gleichsam von der Sonne des Südens erwärmt. Doch, wenn dem Dichter so wenig als dem Maler ein allgemeingültiges Gesetz für seine Farbengebung dictirt werden kann, so dürfen wir wol als unumstößlich hinstellen, daß die Klarheit und Reinheit der Linien unter den Farben nicht leiden darf. Aber dieser Gefahr kommt Gottschall mit seinem prächtigen, lebendigen, hinreißend schönen Bilderprunk oft verzweifelt nahe.

Es sind also ganz moderne Eigenthümlichkeiten, mit denen unser Dichter kämpft. Auf der einen Seite beim höchsten Wollen eine fortwährende Versuchung, nicht nur seiner Zeit (denn das soll und muß am Ende jede große und echte Künstlernatur!), sondern auch dem Tage volles Genüge thun zu wollen, auf der anderen die Unfähigkeit, sich im Guten und an sich Vorzüglichen zum Zweck des Ganzen beschränken zu können.

Dieser Unfähigkeit der Selbstbeschränkung glauben wir auch in der Tragödie „Mazeppa" begegnet zu sein. Dieselbe ist vielfach ungerecht und nach unserer Meinung zum Theil albern beurtheilt worden. Man fragte, was uns dieser Ukrainerhetmann, dies Gemisch von Byron'schem Abenteurerthum und realer Haupt- und Staatsaction aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts solle? Eine Frage, die nur von Leuten ausgehen konnte, welche von der eigentlich belebenden Idee der Gottschall'schen Tragödie keine Ahnung hatten. Denn selten hat Gottschall in der Hauptsache einen so glücklichen Wurf gethan. Ein wenig mehr von der vielangefochtenen, aber zu Zeiten sehr brauchbaren „roman-

tischen Ironie“ und wir sind überzeugt, daß wir am „Mazeppa“ eine Tragödie besäßen, die mit den bedeutendsten Werken vergangener Literaturepochen in die Schranken treten könnte. Der Plan und die Anlage des Ganzen sind echt dramatisch. Mazeppa wendet sich mit demselben Ungestüm, demselben heißen Blute, das ihn in seiner Jugend zu Liebesabenteuern trieb, und endlich zum Ritt durch die Steppe führte, in seinem Alter den Plänen hochfliegenden Ehrgeizes zu. Die Königskrone der Ukraine steht vor seinem Auge, und die Aussicht, dem vielfach gekränkten, unterdrückten Kosakenvolke die alte Unabhängigkeit zurückzugeben, umstrahlt diese Pläne des Ehrgeizes noch mit neuer Glorie. Zuletzt treibt eine heftige Neigung zur Tochter des Generals Iskra, Matrena, den alten Kosakenfürsten selbst zum Aeußersten. Rachsucht, (Mazeppa ist vom Czaar Peter gröblich beleidigt worden), Liebe und Ehrgeiz wirken zusammen; Matrena, selbst ehrgeizig, stachelt Mazeppa fortwährend auf und indeß ihr eigner Vater dem Czaaren Mazeppa's Pläne enthüllt, fordert sie zur Verfolgung dieser Pläne auf, leiht denselben ihre Unterstützung. Czaar Peter, um Mazeppa's Truggewebe auf alle Fälle zu zerreißen, sendet Iskra als Verläumder dem Hetmann zur Bestrafung, Mazeppa zagt vor der Hinrichtung eines Unschuldigen, Matrena, die nicht ahnt, wer der Verläumder sei, befestigt in ihrem Geliebten erst den Entschluß, auch Blut zum Kitt der Krone nicht zu scheuen. Die tragische Katastrophe tritt ein, als sie in dem zum Voraus Verurtheilten ihren Vater erkennt, als Mazeppa, der glaubt, seinem Geschick zu folgen, ihren flehentlichen Bitten das Leben ihres Vaters nicht gewährt und Iskra, um den Czaaren ferner zu täuschen und Raum für seine Pläne zu gewinnen, erschießen läßt. Dies ist die Nemesis für Matrenas frevelnde, starkgeistige Ueberhebungen, ohne daß Mazeppa die Frucht seines Verbrechens erntet; Matrenas Liebe ist in Haß umgeschlagen, mit ihrer Gewalt über Gordienko, den Saporoger Ataman, vereitelt sie den Abfall der Kosaken, Mazeppa kommt mit wenig Hülfsmacht zum Schwedenkönig und stirbt, zermalmt vom Scheitern seiner Bestrebungen, gebeugt von der Einsicht seiner Schuld auf der Flucht nach der Türkei.

Dies der Plan, der wie gesagt echt dramatisch ist. Und wenn die Ausführung ihm überall entspräche, welche Tragödie schnitte tiefer in Hauptfragen unserer Zeit, wäre so voll aus ihr herausgedichtet? Alle Leidenschaftlichkeit, alle Maaßlosigkeit, alle Ueberstürzung, aller Selbstbetrug des modernen Wesens sind in diesem Mazeppa mit großem Wollen und wirklich edlem Gefühl seltsam vereinigt. Nie hat er die

sittliche Läuterung des Maaßes und der Beschränkung, nie die Schranke der Pflicht gekannt. Er ist immer noch, wie die den Chor vertretende Seherin Harpyna wunderbar schön sagt, der Mazeppa, der ungestüm auf dem keuchenden Rosse der Leidenschaft hinjagt. Was auch sein Ziel sei, seine Leidenschaft ist „ans Thier gebunden“, die freie sittliche Kraft erhebt sich nicht über dieselbe. Die große Selbstlüge, im eignen wilden Drange die unabänderliche Bestimmung zu erblicken, die ungehaltene Leidenschaft in Matrena und Mazeppa, alles Das gemahnt an Erscheinungen, die uns tausendmal im modernen Leben erschreckt haben, Alles klingt wie eine gewaltige Aufforderung zur Sühne, zur Einkehr, zum Unterordnen unter das heilige Gesetz des Maaßes.

Wenn dennoch diese Tragödie bei einer selbst vorzüglichen Aufführung in Dresden den Nachhall nicht in der Brust der Hörer hervorrief, den sie bei Einzelnen erweckte, wenn jene innerste Beziehung auf unser Leben und seine Erscheinungen nicht klar an Alle herantrat und das Trauerspiel trotz vielen Beifalls nicht zur Hälfte gewürdigt erscheint, so tragen nicht ungeschickte Bühnenstriche allein die Schuld. Selbst wenn die lebendige Schlachtscene am Pultawa nicht wegblieb, wenn Manches schärfer herausgehoben wurde, so konnte doch kein Regisseur thun, was der Dichter allein für sein Werk zu erreichen vermochte, auch noch vermag. Wir finden in demselben wieder die oben angedeutete Unfähigkeit der Selbstbeschränkung, die Klippe, an welcher zahllose Kunstwerke der Gegenwart scheitern. Gottschall hat sich nicht versagen können, seinem stringenten, trefflich entworfenen Hauptplane eine Reihe von Episoden hinzuzufügen, die, geistvoll und trefflich an und für sich, dennoch die Wirkung des Ganzen mehr stören als fördern. Alle die historischen Bezüge, Peters des Großen Prophezeiungen von der Zukunft des Czaarenreichs, Karls XII. sporenklirrendes, der Geschichte treues Auftreten, die türkische Gesandtschaft am Schlusse, fördern den Hauptplan nicht und selbst die in den Gang desselben gehörigen Episoden: die Liebe des Casimir Soldansky zu Mazeppa's Tochter Lodoiska, die Neigung Gordienko's zu Matrena, die Prophetien Harpynas nehmen einen unverhältnißmäßig breiten Raum ein. Noch mehr aber als die Ueberfülle der Situationen wird die Ueberfülle der an sich so wunderschönen, reichen Diction hinderlich. Es ist wahr: Erzählungen, wie die des Mazeppa von seinem Ritt, möchten wir nicht missen. Wol aber die Ausdehnung solcher Scenen, die gerade durch schlagende, blitzartige Kürze am meisten wirken. Die Unterredungen zwischen Mazeppa und Matrena am Schluß des dritten

Actes, als es sich um den Befehl zur Hinrichtung Jskras, den psychologischen Höhepunct des Stückes handelt, würden ohne ihre ermüdende Länge ganz anders und weit gewaltiger ergreifen. Die Diction von Lessing's „Emilie Galotti" mag zu kurz, zu knapp, zu wenig ausgeführt sein, aber der gesammten modernen Dramatik mit all ihren Vorzügen und herrlichen Eigenschaften, die sich bei Gottschall nirgends verkennen lassen, thäte es sehr noth, bei dieser „Emilie Galotti" sich Raths zu erholen. Denn nur der Ueberlast von Episoden, zwischen denen sich die dramatische Entwicklung auf Augenblicke verliert, nur der Ueberfülle des epischen und lyrischen Elements in der Sprache ist es zuzuschreiben, wenn das Publicum den dramatischen Kern der Hauptsache nach zu verkennen vermag, oder die mögliche Wirkung verfehlt wird. Auch lassen wir uns nicht durch den Einwand beirren, daß ohne Karl XII. und Alles, was damit in Zusammenhang steht, die Tragödie zu sehr des eigentlich Historischen entbehrt haben würde. Wir stellen den großen allgemeinen Grundzug, den hochpoetischen und gleichzeitig tief ethischen Gedanken dieser Tragödie der Maaßlosigkeit und des Ehrgeizes weit über das genrebildartige Auftreten des Helden von Narwa.

Also auch bei Gottschall ergiebt sich als End- und Gesammtresultat, was schon früher und oft von der ganzen Dichtung der Gegenwart gesagt worden ist. Zu den größten und ewigen Leistungen fehlt es weder an Kraft der Phantasie noch an Wärme der Empfindung, weder an dem Blick, der die Außenwelt erfaßt, noch am poetischen Instinct, der die Herzen ergründet. Es ist darüber hinaus eine stete, rastlose Lebendigkeit, eine Spannkraft des Geistes vorhanden, der nur noch die beharrliche Concentration und der feste Blick auf ein großes Ziel unbeirrt um die tausend Nebenwege fehlt. Eine allzugroße Beweglichkeit und der Irrthum, daß hundert halb geöffnete, vielfach geblendete Augen mehr von der Welt und dem Zusammenhang der Dinge erblickten, als ein Paar klare, stets offene, in Licht und Dunkel durch unablässige Uebung und den ernstesten Willen geschärfte, fest gerichtete, muß zuerst und nachhaltig bekämpft werden. Und wenn wir das Wort: „Einfachheit" aussprechen, so meinen wir damit nicht jene beschränkte Einseitigkeit, die eine Seite des Lebens nicht sehen will und viele andere nicht sehen kann, wir meinen damit die letzte künstlerische Beherrschung aller Dinge, die auch vom reichsten Stoff, von der Ueberfülle ihres Besitzes nicht mehr, aber auch nicht weniger hingiebt, als sie zur Erreichung ihres Zweckes bedarf. Nichts trostloser

als eine Leuchte, der die Nahrung zu spärlich zufließt. Nichts aber auch unerfreulicher als eine andere, bei der das überreiche Oel zu beiden Seiten herabträuft, den Glanz der Flamme nicht erhöhend und die Reinheit der äußeren Fassung trübend. Die Dichter der Gegenwart schwanken zwischen Beidem hin und her; möchten die Einen wie die Anderen, vor Allem aber die Besten, jedem Tadel, der sie darum treffen kann, siegreich begegnen.

Adolf Stern.

Materialismus, Idealismus und Realismus.

Von

Dr. Louis Büchner.

(Schluß.)

In der dritten Unterabtheilung des dritten Hauptabschnitts wird das Verhältniß von Leben und Bewußtsein abgehandelt, und das Selbstbewußtsein im Sinne der theoretischen Philosophie als ein Hauptschild gegen das Andringen materialistischer Anschauungen emporgehalten. Dem Materialismus sollen auch wieder in dieser Frage Widersprüche und idealistische Krisen nachgewiesen und dieses namentlich an den Ansichten des Verfassers dieses Aufsatzes dargethan werden, bei dem Herr Cornill mit großer Sorgfalt nicht blos eine sogenannte „erkenntnißtheoretische", sondern auch eine „metaphysische Krisis" herauszufinden sich bemüht. Verfasser verzichtet auf eine Widerlegung, weil er es müde geworden ist, ewig das Nämliche zu wiederholen und dabei seinen Gegnern zu versichern, daß er nicht die Absicht hatte, ein „alleinseligmachendes" **System** des Materialismus aufzustellen oder an die Stelle des alten Dogmatismus einen neuen zu setzen. Nur die Bemerkung kann er nicht unterlassen, daß ihn Herr Cornill an der Stelle, wo von der Beziehung des Bewußtseins zu der Thätigkeit des Gehirns die Rede ist, wol kaum anders als absichtlich mißverstanden haben kann, und daß dort nur von derjenigen Thätigkeit des Gehirns die Rede sein sollte, welche Herr Cornill in seinem Sinne als psychologische von der physiologischen trennt. Für den Materialisten freilich ist eine solche Trennung in der Weise des

Herrn Cornill ganz unzulässig; denn für ihn ist die physiologische Thätigkeit der höheren und der Denkfunction vorstehenden Theile des Gehirns zugleich ihre psychologische; und nur die von der Function natürlich ganz unabhängige Ernährung eines Organes kann ohne sichtbare Thätigkeitsäußerung desselben vor sich gehen. Das Gehirn befindet sich hier ganz in dem gleichen Verhältniß, wie alle übrigen Organe des Körpers, und Herr Cornill wird doch wol von dem Verfasser dieses Aufsatzes nicht voraussetzen, daß er nicht gewußt habe, daß das Gehirn auch im Schlafe und in bewußtlosen Zuständen ernährt wird, oder aber, daß es Theile besitzt, welche nur Organ der unbewußten Nervenactionen sind. Dagegen ist eine eigentlich seelische Thätigkeit des Gehirns ohne Bewußtsein allerdings undenkbar, und die Thatsachen, welche das Gegentheil beweisen sollen, wären erst noch beizubringen. Wenigstens können nach der Meinung des Verfassers alle hierher gehörigen Erscheinungen bei Nachtwandlern, Schlaftrunkenen, Geisteskranken, Chloroformbetäubten, bei Fiebern, Delirien, Gehirnverletzungen u. s. w. wol auf eine Schwächung oder perverse Richtung des Bewußtseins, nicht aber auf eine gänzliche Abwesenheit desselben bezogen werden. Ueberhaupt ist der Gebrauch, welchen die Philosophen fortwährend mit großer Emphase von der Thatsache des Bewußtseins und seiner sogenannten Einheit gegenüber den materialistischen Anschauungen machen, ein sehr ungerechtfertigter. Denn wenn es irgend eine Eigenschaft der Seele giebt, welche ihre Abhängigkeit von den materiellen Zuständen des Körpers recht schlagend documentirt, so ist es, wie schon angedeutet, gewiß das Bewußtsein. Auch das armseligste Thierchen besitzt ein Bewußtsein und ein Selbstbewußtsein, und wenn man einen Polypen oder einen Wurm zerschneidet, so lebt jedes Stück als Individuum mit seinem gesonderten Selbstbewußtsein weiter fort. Ein Infusorium, das sich durch Theilung fortpflanzt, hat binnen wenigen Augenblicken durch Trennung seines Körpers aus seinem vorher einfachen Selbstbewußtsein ein doppeltes gemacht. Ein Schlag auf den Kopf, einige Tropfen Chloroform, ein Fieber rauben dem Menschen sein Bewußtsein oder stacheln dieses zu ungeberdigen Sprüngen auf. Der Stechapfel richtet den niedergeschlagenen Indianer auf und zeigt ihm die glänzendsten Erscheinungen, während der sibirische Pilz den Menschen unempfindlich gegen Schmerz macht und ihm einen Strohhalm als unbesiegbares Hinderniß erscheinen läßt. Der Haschisch verscheucht die Sorgen, macht lustig und heiter und erzeugt in höheren Dosen Delirien und Wahnsinn. Das Opium versetzt den Orientalen in die

süßesten Träume, und der Wein den Abendländer in eine Laune, in welcher er im Stande ist, jedes ernste Bewußtsein seiner augenblicklichen Lage zu verlieren. Nach Spieß ist das Bewußtsein nicht der eigentliche Grund aller Seelenthätigkeiten, sondern die Vorstellungen, Gedanken, Sinnesempfindungen erscheinen nur in dem Bewußtsein. Schopenhauer nennt das Bewußtsein ein höchst einfaches und beschränktes Ding. Wie das Bewußtsein im Gehirne entsteht, kann dem Materialisten ganz gleichgültig sein, und er kann Denken und Bewußtsein als eine besondere Art der stofflichen Bewegung, in specie der Gehirnstoffe, betrachten, ohne irgendwie zu der Erklärung genöthigt zu sein, wie diese Bewegung des Näheren beschaffen sei. Wenn daher Herr Cornill den Materialismus, nachdem er ihm Widersprüche und idealistische Krisen nachgewiesen zu haben glaubt, zu einer eingehenden Untersuchung über das Wesen des Bewußtseins und der Seele veranlaßt sehen will, so kann eine solche Anforderung nur aus einer gänzlichen Verkennung der materialistischen Standpuncte erklärt werden. Was geht den Materialismus das Wesen der Seele und des Bewußtseins an? Ihm ist es vorerst genug, die nothwendige und proportionale Abhängigkeit seelischer Lebensäußerungen von der Materialität des Gehirns, sowie die objective und allmälige Entstehungsweise der Seele und des Selbstbewußtseins durch Thatsachen nachgewiesen zu haben. Wenn die Philosophie auf der Basis dieser einmal gewonnenen Erkenntniß uns etwas Haltbares und den Thatsachen nicht Widersprechendes über das Wesen der Seele beizubringen im Stande sein wird, so werden ihr gewiß alle Parteien dankbar sein. Bis jetzt ist aber leider dazu wenig Aussicht vorhanden, und das Cornill'sche Buch läßt uns dies auf jeder Seite recht schmerzlich empfinden. Hat man sich durch dieses ganze Chaos widerstreitender Meinungen glücklich hindurchgearbeitet und fragt sich unbefangen, ob man nun um irgend Etwas klüger geworden sei, als vorher, so muß man mit Nein antworten, und empfindet nur den peinlichen Eindruck, daß über alle diese schönen Dinge, von denen Herr Cornill und die von ihm citirten Schriftsteller mit so viel Gelehrsamkeit reden, gar Nichts mit Bestimmtheit ausgesagt werden kann. An dem Puncte, welchen der Materialismus einstweilen festgesetzt hat, angekommen, wird sich mit wirklichen Gründen vorerst Nichts weiter beweisen lassen, und die Meinungen werden von da an nicht mehr auf dem Boden der positiven Wissenschaft, sondern je nach den allgemeinen Geistes- und Glaubensrichtungen der Einzelnen in der Weise auseinandergehen, daß die Einen in dem Gehirn nur

die **Bedingung**, die Andern den **Grund** der psychischen Thätigkeiten erblicken werden. Denn diejenigen Dritten, welche, von allen Thatsachen absehend, in den alten speculativ-spiritualistischen Meinungen von einem selbstständigen, aller Materialität entbehrenden Seelenwesen beharren, kommen nicht in Betracht; und daß dieses so ist, und daß nunmehr auch die Philosophie mit zwingender Gewalt genöthigt ist, in dieser, wie in so vielen anderen Fragen, auf den Boden des Wirklichen herabzusteigen, ist allein das Verdienst des vielgeschmähten Materialismus, welchen man darnach nicht mehr wird beschuldigen können, daß er mit dem von ihm geführten Nachweis etwas Unnützes gethan oder etwas Bekanntes wiederholt habe. Man blicke nur um wenige Jahrzehnte in der Geschichte der Philosophie und der psychologischen Bestrebungen zurück, um sich in den Stand zu setzen, jenes Verdienst ganz nach Gebühr zu würdigen.

Um so mehr befriedigt es den ruhig Prüfenden, wenn er Herrn Cornill, nachdem der Materialismus von ihm abgefertigt ist, nun weiter auch dem Idealismus in der Bewußtseinsfrage Widersprüche und materialistische Krisen nachweisen hört und dabei überall eine grenzenlose Verwirrung der Meinungen zutage treten sieht. Nachdem Fichte's große Unzulänglichkeiten offenbar geworden sind, werden wieder Lotze, der in dieser Frage mehr auf materialistischem Standpuncte zu stehen sich bemüht, innere idealistische Krisen nachgewiesen und demselben in seinen Ansichten über das Bewußtsein „Schwanken, Unsicherheit, Widerspruch und momentanes Nachlassen in der Schärfe der Untersuchung" vorgeworfen. An Lotze wird es recht deutlich, daß man nicht zweien Herren auf einmal dienen kann.

Die Cornill'sche Vermittlung wird wieder in der uns bekannten unbekannten „realen Substanz", oder dem „indefiniten realistischen Monismus" gesucht. Das „indefinit" würde wol besser heißen „indefinirbar".

Unter diesen Umständen bringt uns auch die vierte und letzte Unterabtheilung des dritten Hauptabschnittes, welche den übrigen Inhalt und den Schluß des Buches bildet und die Ueberschrift „Bewußtsein und Seele" trägt, nichts Neues, sondern wiederholt nur im Wesentlichen das bereits Vorgebrachte; es sind nur endlos sich wiederholende Variationen über dasselbe Thema, welche schon um deßwillen zu keinem Ziele führen, weil die Frage fortwährend viel zu allgemein und unbestimmt gefaßt wird, und immer mehr von dem allgemeinen Verhältniß von Geist und Materie, als von dem von Gehirn und Seele die Rede

ist. Die Unerklärlichkeit des Wesens der Materie wird denn dabei stets wieder als Paradepferd gegen den Materialismus geritten und Redtenbacher's Atomentheorie ganz ohne Grund mit hineinverflochten. Auch andere Empiriker, wie Pflüger, Ludwig, Eckhardt, Spieß ꝛc., werden vorgenommen und klein gemacht. Aber alles Vorgebrachte hat um so weniger Bedeutung, als Herr Cornill selbst sich dabei genöthigt sieht, der Materie auch sogenannte „psychische Dynamis" ausdrücklich zuzugestehen und sich dem Bekenntniß Virchow's anzuschließen, „daß wir in Unwissenheit über das Wesen des Bewußtseins sind, und daß Philosophie und Naturwissenschaft es noch nicht weiter gebracht haben, als bis zur Anerkennung dieses Factums". Ueberall bezieht sich Herr Cornill auf Unerklärlichkeiten und beweist damit gar Nichts; denn das Wesen der empirischen Philosophie besteht ja eben darin, über diese Unerklärlichkeiten nicht hinauszugehen, wie es die speculative Philosophie allerwege thut, sondern sich zunächst an das Gegebene zu halten. Bei seiner Polemik gegen den Verfasser dieses Aufsatzes wegen der Unbeseeltheit des Embryo übersieht Herr Cornill, daß die Materie nicht blos in ganz bestimmte Zustände geratben, sondern auch durch äußere Einwirkungen in einer gewissen Weise bestimmt werden muß, um psychische Effecte hervorzubringen. Wenn also das ungeborene oder neugeborene Kind noch nicht denkt, so liegt dies an dem Fehlen jener Bedingungen — worüber das Einzelne nachzulesen Herr Cornill in der Schrift des Verfassers hinlängliche Gelegenheit hatte. Und wenn derselbe auch hier wieder dem Materialismus Widersprüche nachgewiesen zu haben glaubt, so sind doch nach seiner eigenen Darstellung die Widersprüche, welche hier dem Idealismus und den speculativen Philosophen zur Last fallen, noch weit größer und unheilbarer. Namentlich wird dem gerade in diesen Dingen als Autorität angesehenen Professor Lotze trotz seiner mechanistischen Richtung ein totaler Rückfall in Idealismus und ein solcher Widerspruch mit sich selbst in seiner ganzen philosophischen Richtung nachgewiesen, daß Cornill keinen Anstand nimmt, von einem „Abfall des scharfsinnigen Denkers von sich selbst" zu reden. Lotze quält sich in langen Auseinandersetzungen mit der unpraktischen Frage, ob die Seele „eine unräumliche übersinnliche Substanz, oder ein ausgedehntes Wesen" sei? Neben Lotze treten noch mehrere andere speculative Denker auf, in deren von Cornill citirten Anschauungen es wiederum von Widersprüchen und Unklarheiten wimmelt; und wir sehen dieselben überall nur mit jenen allgemeinen und leeren Begriffen operiren, gegen deren philoso-

phischen Mißbrauch Schopenhauer so unerbittlich und mit so vernichtendem Hohne zu Felde gezogen ist.

Zuletzt lösen sich wieder für Herrn Cornill alle Widersprüche in seiner realen Substanz auf, wobei es unentschieden bleibt, ob die reale Substanz der Seele als materiell oder ideell aufzufassen sei. Ob diese merkwürdige Substanz identisch mit der Wagner'schen Seelensubstanz sei, wird nicht deutlich gesagt; man erfährt schließlich nur so viel, daß die realistische Hypothese Alles auflöst und gleichmäßigen Schutz für Empirie, Speculation und Glauben gewährt. Auch die sogenannten „religiösen Bedürfnisse" (welche allerdings in heutiger Zeit so dringend geworden sind, daß ohne sie eine Anstellung als philosophischer Professor unmöglich sein dürfte) schlüpfen dabei mit unter, und sogar die „Immortalität der Seele" findet in der „realistischen Hypothese" einen Rettungsanker. Eine Hypothese, welche soviel auf einmal leistet, wird schon allein hierdurch verdächtig, wenn sie auch weniger Merkmale der philosophischen Unrealität offen an sich tragen sollte!

Sucht man sich nun zuletzt nach Lecture der ganzen Schrift den Eindruck zu vergegenwärtigen, den sie in dem Geiste des unbefangenen Lesers zurücklassen muß, so ist es wieder der alte, so oft empfundene und nicht häufig genug zu empfindende. Die Philosophen suchen immerfort in nutzlosen Anstrengungen nach einem Etwas, das von uns nicht erreicht werden kann, d. h. nach dem Wesen der Dinge, und müssen bei einem solchen Streben selbst mit der besten Absicht speculativ, unklar, hypothetisch werden, während die Empiriker immer nur von dem ausgehen, das wir ganz oder bis zu einem gewissen Grade wissen, und das über Seite lassen, was wir noch nicht wissen. Freilich entgegnet man ihnen: Ebendeßwegen habt Ihr kein Recht, in der Philosophie mitzureden — aber man stellt sich damit selbst ein wenig günstiges Zeugniß aus, indem man die Philosophie auf das Gebiet des Nichtwissens zurückzieht. Man frage sich, was diese Philosophie des Nichtwissens bis jetzt geleistet hat im Vergleich mit derjenigen, welche sich auf der Grundlage des Erreichbaren, des Endlichen oder des empirischen Materials aufbaut? Nichts — während die letztere doch wenigstens Etwas. Gerne wird man zugeben, daß auch diese empirisch-philosophische Richtung als eine junge noch vielfach an Irrthümern oder Mängeln leidet; aber kann dies im Anfange anders sein? Ihre Besonnenheit und Strenge gegen sich selbst werden

mit jedem Tage zunehmen, und die jeweiligen Grenzen, bis zu denen sie zu gehen sich berechtigt glaubt, immer schärfer bestimmt werden. Die Empirie läugnet nur die Lebenskraft, während die Philosophie das Leben erklären will; die Empirie nimmt die Atome als Uebergangsstufe zu weiterer Erkenntniß an, während die Philosophie eine atomistische Theorie aufstellt und daraus das Wesen des Realen zu bestimmen sucht; die Empirie nimmt die Constanz der Materie wie der Kraft als Thatsachen hin, während die Philosophie aus speculativen Gründen beide hinweg radotirt; die Empirie sucht die factischen Beziehungen zwischen Leib und Seele zu entziffern und so weit als möglich auch zu deuten, während die Philosophie über das Wesen der Seele phantasirt; die Empirie sucht Ursprung und Wesen der organischen Welt und des Menschen aus den Thatsachen und den mühsamen Erwerbungen der Wissenschaft zu begreifen, während die Philosophie dieses Alles aus innerer Anschauung längst besser weiß u. s. w. u. s. w. Mit einem Worte — die Empirie sucht Wahrheit, die Philosophie System. Der empirisch gebildete Verstand hat für die meisten der speculativen Wesens-Auseinandersetzungen mit ihrer dunklen und geschraubten Ausdrucksweise, welche stets wie ein Dämmerlicht über ihnen ruht und den inneren Mangel durch den Schein der Gelehrsamkeit verdeckt, längst den Sinn verloren; er fühlt sich von allen diesen dunklen und hochtrabenden Redensarten nur abgestoßen und begreift nicht, wie man sich immerfort mit Dingen abmühen kann, welche jeder Aussicht auf eine wirkliche Lösung entbehren; er bemüht sich dagegen um so eifriger um solche Fragen, welche durch die Fortschritte der empirischen Wissenschaften unserer Erkenntniß mehr oder weniger zugänglich geworden sind. Daß aber hier für die Verknüpfung dieses Wissens unter einander durch den philosophischen Gedanken und seine allgemeine Verwerthung im philosophischen Sinne unendlich Vieles zu leisten ist, dürfte klar sein, und hier sollten die Philosophen thätig sein, wenn sie sich den Dank der Welt verdienen wollen. Im Reiche des absoluten Geistes ist es freilich bequemer zu hausen; da giebt es keine ernstliche Anstrengung, und Mückenschwärmen im Sonnenscheine ähnlich tanzen die Philosophen vergnügt in der Sonne des reinen Gedankens, während im Lager der Empiriker der Schweiß der Arbeit von den Stirnen der Forscher rinnt. Wo ist eine vergleichende Thierpsychologie nach dem Beispiel der Empiriker, welche längst eine vergleichende Anatomie geschaffen haben? wo sind die Psychologen von Fach, welche die Erfahrungen der Anatomie, Physiologie und des

Irren- wie Gerichtsarztes auf dem Wege der inductiven Methode und mit ausreichender Kenntniß jener Erfahrungen zu ihren Schlußfolgerungen benutzen? wo ist eine Lehre vom Menschen auf wirklich empirischer Grundlage? Der geringste Anfang einer vergleichenden Thierpsychologie zum Beispiel würde in unseren Augen schwerer wiegen, als alle philosophische Speculationen über das Wesen der Seele seit Beginn der Geschichte.

Und was hat nun nach allem Diesem Herrn Cornill's Buch trotz seiner 420 Seiten und seiner gelehrten philosophischen Haltung und Ausdrucksweise für den Fortschritt der Wissenschaft geleistet? In der Sache selbst soviel wie Nichts; nur das Geständniß in dem Munde des Philosophen ist werthvoll, daß die Philosophie den bisherigen Weg zu verlassen und den der inductiven Methode zu betreten habe. „Speculation ohne Empirie", sieht sich Herr Cornill genöthigt zu sagen, „ist undenkbar", und auch in den empirischen Wissenschaften treten nach ihm hauptsächlich speculative Geister, d. h. solche, welche die Erfahrungsthatsachen zu interpretiren wissen, epochemachend auf. Gewiß! und aus welchem Grunde verfolgt man daher Männer, welche solche Versuche machen, mit so unermüdlichem philosophischem Fanatismus? Ja, Herr Cornill gesteht im Widerspruch mit sich selbst mehr zu, als die empirische Richtung selbst will, indem er verlangt, daß die Philosophie fortan als Naturwissenschaft zu behandeln sei. Naturwissenschaft kann die Philosophie, wenn sie auch deren Methode annehmen soll, doch selbst niemals werden; denn ihr Gegenstand ist größer, ihre Ziele weiter, ihre ganze Aufgabe eine andere. Nur das ist wahr, daß, wenn sie fortfährt, die Resultate der Naturwissenschaft zu mißachten, sie selbst an ihrem Untergange arbeitet. Herr Cornill will dieses zwar nicht, aber der Wille ist bei ihm besser als die That; denn auf dem inductiven Wege, den er so lebhaft vertheidigt, kann er gewiß nicht zu der Entdeckung seiner „realen, indefiniten Substanz" gekommen sein. Wenn es, wie die Philosophie behauptet, ein „Ding an sich" giebt, so kann es doch bei unseren Ideen nicht in Rechnung kommen, da wir es nicht zu erkennen vermögen, weder metaphysisch, noch, wie Herr Cornill will, „erkenntnißtheoretisch", und der ganze von ihm gemachte Unterschied zwischen innerer und äußerer Erfahrung läuft zuletzt doch nur auf eine Rettung und Herstellung einer von ihm selbst scheinbar aufgegebenen speculativen Position hinaus, und an die Stelle der „reinen Vernunft" ist die „innere Erfahrung" getreten, mit deren Hülfe fortan jeder den Fußstapfen des Herrn

Cornill folgende Philosoph nicht anders operiren wird, als früher mit seinem absoluten Gedanken. Auf Systeme, deren Herr Cornill so viele und in so mannigfaltigen Nuancirungen unterscheidet, kommt es überhaupt bei der ganzen Frage gar nicht mehr an, sondern einzig und allein auf ein nach Wahrheit und Wirklichkeit ringendes philosophisches Denken. Daß dabei eine sogenannte realistische Philosophie das Einzige ist, was aus den philosophischen Kämpfen der Gegenwart hervorgehen und unserm philosophischen Bedürfniß eine dauernde Befriedigung gewähren kann, muß Herrn Cornill durchaus und vollkommen zugegeben werden. Aber diese realistische Philosophie muß auch halten, was sie verspricht und nicht, wie bei ihm, sogleich mit ihren ersten Schritten von ihrem eigenen Princip abweichen. Deßwegen kann man seiner Schrift das Lob ertheilen, daß sie die Aufgabe richtig erkannt, muß aber zugleich den Tadel hinzufügen, daß sie diese Aufgabe in einer ihrem eigenen Grundsatze widersprechenden Weise zu lösen versucht habe.

Ideen und Themata.

Die Redekunst bei Nationalfesten. Die festlich bewegten Tage der Schillerfeier, in und außerhalb Deutschland, sind längst vorüber. Es war ein Nationalfest im deutschen schönsten, erhebendsten Sinne des Wortes, ein Fest des deutschen Geistes, gleich wichtig und bedeutsam in seinen Aeußerungen, wie — hoffentlich! — in seinen Nachwirkungen. Uns will bedünken, als sei namentlich für uns Deutsche, die wir eines öffentlichen Lebens noch größtentheils ermangeln, die Feier solcher Nationalfeste auch insoweit von großer Bedeutung, als sie Gelegenheit zur Uebung und Entfaltung der öffentlichen Redekunst bieten, einer Kunst, in der wir Deutsche im Ganzen weit hinter anderen gebildeten Nationen zurückstehen, die aber für die gedeihliche Entwickelung des Nationallebens von großer, unberechenbarer Wichtigkeit ist. Damit ist nun allerdings keineswegs gemeint, als ob der Deutsche zu wenig redselig sei, im Gegentheil bildet es einen bekannten Vorwurf: daß bei uns zu Viel geredet und zu Wenig gethan werde; aber die Kunst, gut, d. h. zu rechter Zeit, am rechten Orte, und in der rechten Weise öffentlich zu reden, wird verhältnißmäßig von sehr Wenigen verstanden und gehandhabt.

Eine neue Bestätigung dieser Ansicht lieferte uns die Schillerfeier zu Weimar und Jena, zwei Orte, die vor allen dazu berufen waren, auch

in dieser Beziehung sich auszuzeichnen und das Element der öffentlichen Rede in künstlerischer und technischer Weise zur Geltung zu bringen. Wir lassen die specielle Aufzählung alles dessen, was daselbst in diesen bedeutsamen Tagen gesprochen, unerörtert — die Zeitungen haben es ihrerzeit genugsam in die Oeffentlichkeit gebracht; an dieser Stelle wollen wir vielmehr an das unter unseren Augen Geschehene einige Betrachtungen im Sinne d. Bl. knüpfen.

Im Allgemeinen glauben wir behaupten zu dürfen, daß an den genannten Orten das künstlerische Moment noch zu wenig berücksichtigt ward, d. h. jene innere und äußere Harmonie des Gesammteindrucks, die eben nur auf künstlerischem Wege mit Beachtung der Gesetze der Schönheit zu erzielen ist. Je vielseitiger und durchgreifender die ästhetische Bildung eines Volkes erscheint, um so höher wird auch die Entwickelungsstufe der öffentlichen Rede bei ihm sein, so wie umgekehrt die öffentliche Rede auch wieder auf die Bildung des Geschmackes und des Schönheitsgefühls im Volke einen großen Einfluß auszuüben vermag.

Hieraus ergiebt sich von selbst in Beziehung auf die rednerische Feier von Nationalfesten eine dreifache Verpflichtung:

1) Von Seiten Derer, welche mit der Anordnung derselben betraut sind,
2) Von Seiten der Festredner selbst, und
3) Von Seiten des zuhörenden Publicums.

Was den ersten Gesichtspunct betrifft, so wird gefordert werden dürfen, daß Diejenigen, welche dazu berufen sind, ein Fest von nationaler Bedeutung — wie wir in Deutschland deren verhältnißmäßig nur selten feiern — an ihrem Orte zu ordnen und zu leiten, auch die hohe Bedeutung der öffentlichen Rede bei solchem Anlasse zu würdigen und ihr demnach die richtige und gebührende Stelle in der Feier des Ganzen anzuweisen wissen werden. Im Allgemeinen dürfte bei keinem einzelnen, in sich abgeschlossenen Festacte das Moment der öffentlichen Rede, als vermittelnder Factor des rechten Verständnisses und der angemessenen Stimmung von Seiten des Publicums gänzlich fehlen. Um aber hierin die mannigfachen drohenden Klippen möglichst zu vermeiden, die durch eine allzuhäufige und ungeschickte Handhabung des rednerischen Elementes für den künstlerischen Gesammteindruck der Feier sich leicht ergeben, müßte als erste Bedingung gelten: daß eben nur Denjenigen das Amt der öffentlichen Rede anvertraut werde, die wirklich gut und angemessen zu reden verstehen, eine Gabe, die zwar eine höhere Geistesbildung bedingt und voraussetzt, aber keineswegs immer mit derselben, noch weniger mit der äußeren gesellschaftlichen Stellung verknüpft ist, die bei solchen Anlässen beinahe ausschließlich als maßgebend betrachtet wird. Die obige Regel muß dann aber auch bei allen einzelnen Festacten, Festmahle und Bankette mit eingeschlossen, zur Anwendung kommen, denn diese letzteren sind ja recht eigentlich die Vermittler und Dollmetscher der öffentlichen Feststimmung, und auf ihre würdige und harmonische Anordnung von künstlerischem Gesichtspuncte aus darf daher nicht geringere Sorgfalt verwendet werden, als auf alles Uebrige.

Wie in Betreff der Festordner, so wird denn auch in Bezug auf die Festredner sich ganz besonders die Verpflichtung geltend machen: auf

Ort, Zeit, Maaß und Stimmung gehörig Rücksicht zu nehmen, um den harmonischen Eindruck des Festes durch ihre Reden wirklich zu erhöhen, zu steigern und zum klaren, begeisterten Bewußtsein zu bringen, nicht aber ihn zu schwächen oder völlig zu zerstören, wie dies leider allzuoft der Fall, namentlich durch jene ermüdende Weitschweifigkeit, womit man einen Gegenstand, statt ihn künstlerisch zu concentriren, und durch eine geistvolle Beschränkung auf die Stimmung der Zuhörer begeisternd einwirken zu lassen, mit deutscher Gründlichkeit erschöpfend breit tritt, indem man die Festtribune mit Kanzel und Katheder verwechselt. Es wird dabei ferner zu bedenken sein, daß zum öffentlichen Reden auch ein geeignetes Organ gehört, das im Stande ist, sich allseitig Gehör und Aufmerksamkeit zu verschaffen. Denn was nützt die beste Rede, die unverstanden verhallt und schon dadurch allein langweilt und ermüdet? Wo diese nothwendigen Rücksichten von Festordnern und Festrednern gehörig in Betracht gezogen werden, da allein steht zu hoffen, daß bei Nationalfesten, wie der Schillerfeier, die öffentliche Rede mehr zur Geltung kommen und eine würdigere Rolle spielen wird, als dies bisher der Fall gewesen.

Es wird sich dann endlich von selbst auch die dritte Verpflichtung, nämlich die von Seiten des hörenden Publicums, damit in Einklang setzen. Es wird dasselbe, durch leeren Wortschwall nicht ermüdet und gereizt, einerseits den vom Ausschuß erwählten Festrednern eine größere Aufmerksamkeit und Beachtung widmen und andrerseits selbst weniger redselig sein, d. h. es wird die ernste Bedeutung solcher Festmahle besser würdigen, bei denen das Essen und Trinken eben nicht die Hauptsache ist, und das Fleisch nicht allzufrüh und allzuleicht Herr werden lassen über den Geist, es wird aber auch in seinen einzelnen Gliedern billige Scheu tragen, durch unberufene und unbefähigte Theilnahme an dem Amte der öffentlichen Rede, von der Fremde allerdings grundsätzlich keineswegs auszuschließen sein dürften, sich selbst und die Nationalfeier zu compromittiren, deren würdige Begehung Jedem gleich sehr am Herzen liegen muß. B—g.

Liszt's symphonische Dichtung „Les Préludes" und ein Urtheil von A. W. Ambros. In der vor Kurzem (Leipzig, H. Matthes) erschienenen Schrift: „Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart" von A. W. Ambros findet sich ein größerer Abschnitt auch über die neudeutsche Schule. So anerkennend nun auch der Verfasser über die Bestrebungen und Leistungen derselben sich ausspricht, so bemerkenswerth namentlich das ist, was er über Liszt's Dante-Symphonie sagt, so hat der Verfasser doch auch einige Bedenken, über die er zur Zeit nicht hinweg zu kommen vermochte, nicht verschweigen zu dürfen geglaubt. Dahin gehört namentlich, was er über das in der Ueberschrift genannte Werk sagt. Der Verfasser nimmt Anstoß an der abstracten Natur des Programms, und findet es bedenklich für den Musiker, sich solche Aufgaben zu wählen. In dieser Beziehung heißt es S. 160: „Der Schwerpunct des Ganzen fällt hier total aus der Musik heraus und in eine Stelle der Méditations poé-

tiques von Lamartine, daß das irdische Leben des Menschen nur eine Reihe von „Präludien“ zu einem höheren sei, so daß eine im französischen Sinne „philosophische“ Reflexion die Grundlage des Tonstücks bildet.“ — — „Die Musik nun muß sich an diese Bilder, diese Gleichnisse halten. Lamartine spricht von lauter Vorgängen im Gemüthsleben: dieser orage, dont le souffle u. s. w. ist nichts weniger als ein physisches Donnerwetter, diese vie de champs braucht nicht gerade einen Aufenthalt in Passy oder Montmorency zu bedeuten und diese trompette und guerre sind vollends allegorisch. Die Musik muß nun das Donnerwetter ausmalen, ein Pastorale anbringen, Kriegstumult und Siegesfanfaren 2c.“ — — „Die Musik, die größte Malerin von Seelenzuständen und die allerschlechteste für materielle Gegenstände muß, um Vorgänge im Seelenleben zu schildern, zur Malerei des Aeußerlichen greifen, d, h.: ihr eigenstes Gebiet aufgeben, um auf einem sehr bedenklichen Umweg dahin zu kommen, wo sie gleich anfangs als mächtige Herrscherin zu Hause war.“ Diese Bemerkungen sind zunächst durchaus richtig, sie haben, wenigstens für den ersten Blick, vollkommenen Grund. Auch uns schien anfangs dieser Umstand sehr bedenklich, namentlich als wir die Werke noch nicht kannten und nur erst von diesem und ähnlichen Programmen unterrichtet waren. Eine dem deutschen Wesen widersprechende, mehr französische Anschauungsweise, eine der Instrumentalmusik Gewalt anthuende Richtung schien uns unzweifelhaft damit gegeben. Anders gestaltete sich freilich die Sache, als wir die Werke selbst kennen lernten, und bald erkannten wir, daß hier, wie immer, eine irrthümliche Auffassung der Programme Ursache der Mißverständnisse sei. Wie das oben angedeutete Programm vorliegt, fällt es allerdings aus der Musik ganz heraus, oder die Musik aus ihm, beide stehen unvermittelt einander gegenüber, und wenn nun auch der Betrachter in seiner Auffassung über diesen Punct nicht hinaus gelangt, so muß er allerdings ganz consequent zu dem Ambros’schen Urtheile kommen. Das aber eben ist es, um was es sich hier hauptsächlich handelt: der Betrachter darf nicht beim Programm stehen bleiben, er soll es als leitende Idee zur ersten Orientirung benutzen; die nächste und wichtigste Forderung aber, die alsdann an ihn ergeht, ist, das Kunstwerk als solches, rein musikalisch, technisch und nach Seite seines Gefühlsinhaltes in sich aufzunehmen, um unmittelbar und ohne weitere Voraussetzungen zu einem specifisch-musikalischen Kunstgenuß zu gelangen. Thut der Betrachter dies, so stellt sich heraus, daß das Werk ein in sich vollkommen abgerundetes musikalisches Ganzes darbietet, getragen von einer durchgehenden Gefühlseinheit, so daß es weiter gar nicht nöthig ist, an das Programm dabei zu denken. Man kann sich an das halten, was zunächst vorliegt, ländlich heitere Bilder, von Sturm und Kriegsrufen unterbrochen. Aber man braucht auch das nicht einmal. Man hat einen vollkommen in sich abgeschlossenen musikalischen Genuß, wie bei den Werken der älteren Meister. Ist man so weit, so wird es Zeit, zu dem vom Componisten mitgetheilten Programm zurückzukehren, und nun die feineren geistigen Bezüge herauszusuchen, zu deren Auffindung uns Gelegenheit geboten ist dadurch, daß uns der Autor das, was ihm den ersten Impuls zu diesem Kunstwerk gab, nicht vorenthalten hat, obschon

wir, ich wiederhole es, auch ohne diese Fingerzeige ein vollkommen befriedigendes Ganzes vor uns haben. Auf diese Weise gelangen wir endlich zum richtigen Standpunct der Erfassung, zu jener Höhe, von welcher aus die einzelnen Beziehungen mit voller Klarheit uns vor Augen stehen. Wir haben Musik an und für sich, für die das Programm nur eine interessante Beigabe ist, für die es gewissermaßen den Hintergrund bildet, indem es dazu beiträgt, einen eigenthümlichen Reiz mehr zu gewähren. Allerdings haben wir dabei das Bewußtsein, daß der Inhalt des Programms nicht in der Musik aufgehen, durch sie vollständig dargestellt werden kann, aber dies Bewußtsein stört uns nicht, da wir eben den Zusammenhang zwischen Programm und Musik nicht als einen so intimen betrachten. Dabei verläugnet andrerseits das Programm seinen Einfluß nicht soweit, daß es nur eine äußerlich aufgeheftete Etiquette bildete. Der ideale Zug des Kunstwerkes deutet auf ein Höheres, das über gemüthliche Schilderung äußerer Vorzüge hinaushebt. Damit tritt das Programm wieder in eine nähere Beziehung zum Werke selbst. Allerdings bleibt ein nicht aufgehender Rest schließlich zurück, ein nicht erledigtes Bruchtheil, aber diese Wahrnehmung stört nicht mehr. Es giebt Werke, in denen sich Programm und Musik vollkommen decken, vollständig in einander aufgehen. In wieder anderen bleibt ein Bruchtheil zurück, so in mehreren Liszt'schen, „Orpheus", der „Bergsymphonie" u. a. Die Hauptsache ist, daß die Musik an und für sich ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet. Es ist also — der Hr. Verfasser, mein geehrter Freund, entschuldige diesen Ausdruck, wo es der Sache gilt — die grob materielle Auffassung des Programms, die hier wie überall das Hinderniß bildet, die nicht zum Kernpunct der Sache vordringen läßt, eine abstract verständige Auslegung, welche sich von der Außenseite täuschen läßt, von dem, was sich auf den ersten Blick darbietet, und die Vermittlung der Phantasie verschmäht. Wir haben in den Präludien ein Kunstwerk vor uns, das zunächst mehr äußere Vorgänge schildert, und dadurch wie durch seine musikalische Gestaltung den entsprechenden Eindruck gewährt. Ein gewisser idealer Zug aber deutet darauf hin, daß diese Aeußerlichkeiten noch eine höhere Bedeutung haben und um dafür der Vorstellung und Phantasie einen Anknüpfungspunct zu gewähren, ist das Programm vorhanden. Jener Bruch, den die Aesthetik constatiren müßte, wenn sie das Verhältniß abstract auffaßt, verschwindet für den wirklichen der Sache adäquaten Kunstgenuß. Dabei wollen wir nicht ganz in Abrede stellen, daß vor Jahren, als das in Rede stehende Werk geschaffen wurde, die französische Anschauungsweise wirklich den Componisten beeinflußte, und ihn über die zunächst nicht ganz musikalische Natur seines Vorwurfs täuschte. Seine durch und durch musikalische Natur aber hat ihn bei der Ausführung sofort über das Mißliche der Aufgabe hinausgehoben, und ein echtes Kunstwerk entstehen lassen. Fr. Br.

Die Directoren von Kunstanstalten und Künstlervereinen und die Künstler. Eine in Leipzig seit dem 1. Januar d. J. unter dem Titel „Leipziger Journal" täglich zweimal erscheinende größere politische Zeitung, die, beiläufig erwähnt, in ihrem Feuilleton durch Unparteilichkeit und unbefangene Anerkennung der neuesten künstlerischen Bestrebungen sich auszeichnet, brachte vor Kurzem auch die städtischen Angelegenheiten, was bildende Kunst betrifft, zur Sprache. Wenn darin gerügt wurde, daß der Bau unseres Museums sowie die innere Einrichtung einem auswärtigen Architekten, auswärtigen Künstlern und Handwerkern übertragen wurde, so ist das in der Hauptsache ein engherziger Localpatriotismus, dem die Kunstangelegenheiten nicht zum Opfer gebracht werden dürfen, und der Vorwurf demnach unbegründet. Eine sehr treffende Bemerkung aber enthielt der Artikel in Bezug auf die Stellung, welche die Directoren von Kunstvereinen und andere derartige Comités den Künstlern gegenüber einnehmen, vorausgesetzt, daß dieselbe, was uns weiter nicht bekannt ist, im vorliegenden Falle auf Wahrheit beruht. Es wurde nämlich darin gesagt, daß man bei der Einweihung unseres Museums gänzlich außer Acht gelassen habe, zu dieser Feierlichkeit die hiesigen Vertreter der bildenden Kunst einzuladen, ein Verfahren, welches ganz dasselbe sei, als ob man bei der Einweihung einer Kirche die Geistlichkeit ausschließen wolle. Uns schien diese Bemerkung beachtenswerth, weil wir Aehnliches bereits bei anderen Gelegenheiten öfters wahrgenommen haben, so bei den Festcomités zur Schillerfeier, die häufig auch nur ganz zufällig und beiläufig Dichter und Schriftsteller in ihre Mitte aufnahmen, zu Zeiten aber beinahe ganz ausschlossen, so daß es den Anschein gewinnen mußte, als ob nicht die innere Beziehung zur Sache, eigentlicher Beruf, sondern lediglich Stand, Vermögen und Lebensstellung bei der Bildung derselben maßgebend gewesen seien. Es konnte jedenfalls nur erfreulich sein, wenn die Betheiligung eine ganz allgemeine, keinen Stand ausschließende war, so daß neben den zunächst Berufenen vor allen Dingen auch Männer von Einfluß in Beziehung zu dem Unternehmen traten. Diese aber vorzugsweise in den Vordergrund zu stellen und den Schwerpunct dahin zu legen, wohin er eigentlich nicht gehörte, war jedenfalls ein Extrem. Eine gleiche Wahrnehmung drängte sich uns häufig auch auf musikalischem Gebiete auf. Auch hier geschieht es nur zu oft, daß bei Kunstinstituten betheiligte leitende Comités sich als die eigentlichen Vertreter der Sache ansehen, während sie Nichts sind als Mittel zum Zweck, und die Künstler unbedingt in die erste Linie zu stellen hätten. Die Verkehrung der wahren Sachlage ist jedoch so groß, daß namentlich fremde junge Musiker — bei renommirten gestaltet sich das Verhältniß umgekehrt — oftmals wiederholter Gänge und eines tagelangen nutzlosen Aufenthaltes bedürfen, um nur eine Audienz zu erlangen. Was Pflicht und Schuldigkeit jener Comités ist, wird schließlich als Gunst betrachtet, die man einem besonders Protegirten erweist. — Der oben angeführte Artikel gab uns Veranlassung, auch diese Uebelstände einmal andeutend zu berühren.

Indem wir es uns zur Aufgabe machen, eine Reform unserer Kunstzustände anzubahnen, gehören dieselben vor unser Forum, und es ist gelegentlich auch darauf zurückzukommen. Fr. Br.

Eine neue Schauspielerin — das ist ein fetter Bissen für alle Theater-Gourmands, namentlich wenn sie hübsch ist; der wahre, aufrichtige Freund theatralischer Kunst freilich wird mit weniger Neugier hineilen und mit um so mehr Sorgfalt prüfen. Es ist bekannt, daß die Schauspielkunst nur in den Zeiten als selbständige Größe paradirt, wo die Dichtkunst darniederliegt, und in gerader Beziehung hierzu läßt sich behaupten, daß ein Publicum, das den Darsteller in erste, den Dichter und sein Werk in zweite Reihe setzt, dadurch den naturgemäßen Standpunct außer Augen setzt und zum Verfall der Dramatik nothwendig, ob gewollt oder nicht gewollt, beiträgt. Wir lassen die letztere Frage, inwieweit in unseren Tagen ein Mißverhältniß bestehe zwischen schaffenden dichterischen Kräften und dem reproducirenden Virtuosenthum mit seinen Erfolgen, dahingestellt, um sie in einem folgenden Hefte wieder aufzunehmen; wir wollen uns diesmal an einem Beispiel klar zu machen suchen, ob die Darsteller von heute ihre Aufgabe begreifen und würdigen. Am Leipziger Stadttheater trat, überhaupt zum ersten Mal, Frl. A. Baudius als Julia in Shakspeare's Trauerspiel auf. Das Publicum, in Leipzig wie allerwärts und wie ein Publicum in den Zeiten des Kunstverfalls es nicht anders vermag, war über alle Maßen erfreut über die äußeren Mittel der Debutantin, es ertheilte derselben sogleich nach der ersten Scene rauschenden Beifall, es begleitete die ganze Darstellung mit lebhaften Huldigungen. Aber schon in der zweiten Vorstellung, der „Anneliese", kühlte sich der Eifer merklich ab, und das Verhalten blieb von da ab getheilt zwischen äußerst gewaltsamen Klatschversuchen und scheuer Zurückhaltung der Besseren, der Einsichtsvollen. Es war für den Beobachter ein seltener Fall, in dem sich alle guten und üblen Eigenschaften eines Theater-Publicums mit allen guten und üblen Eigenschaften einer Darstellerin kreuzten, in dem sich zugleich die ganze Hohlheit des heutigen Kunsttreibens, das Bedürfniß nach einer Wiedergeburt an Haupt und Gliedern deutlich zeigte. Denn, um es kurz zu fassen, — was an Frl. Baudius zum Beifall hinriß, das war die unverkennbare Naturanlage; was jenes Zurückhalten hervorrief und bedingte, das war die klägliche Verwendung ihrer Mittel. Eine ausgeklügelte Routine in Allem, was die mechanische Theaterpraxis betrifft, ein Strohfeuer in allen Gesten, eine widerliche Gespreiztheit in Declamation und Geberden ließen kaum den Gedanken aufkommen, daß man eine Anfängerin vor sich habe; und doch zeigten einzelne Momente, unbewachte Momente möchten wir sagen, wo die Natur in Silberblicken sich hervordrängte, daß die junge Darstellerin nur Eines nöthig hätte, nämlich Alles zu vergessen, was sie sich angeeignet, ganz wieder von Neuem, unter der Hand gebildeter, innerlich tüchtiger Menschen ihre Laufbahn zu beginnen, um dann bei reicher Begabung eben so bald zum guten Ziele, zum reinen Verständniß des Dichterwortes, zur vollen Würdigung ihres eigentlichen Berufes fortzuschreiten — als sie unter den gegenwärtigen Umständen, schon im Keime verbildet, statt auf den Kern der Sache auf roheste Aeußerlichkeit verwiesen, trotz aller Kunstgriffe und Effecte jemals zu Wege bringen wird. Es tritt demnach hier in auffallender Weise zu Tage, was wir oben als das Kennzeichen des inneren Verfalls bezeichneten: die äußerlich begriffene Repräsentation

macht sich geltend auf Kosten des inneren Gehaltes, der Darsteller steht in erster, die Dichtung in zweiter Reihe, das Virtuosenthum setzt sich selber die Krone auf; das Publicum — klagt vor wie nach über den Mangel an Dichtern, und nur die wenigen wahrhaft Gebildeten schütteln den Kopf zu dem wüsten Treiben und meiden das Theater. Was aber wird bei solchem Stande der Dinge aus der Bühne selbst? Ist es nicht hohe Zeit geworden, daß die Gebildeten, statt das Schauspielhaus einfach zu meiden, zu mißachten, sich vielmehr in Schaaren hinbegeben, um bei jeder Gelegenheit das Frivole, das Verkehrte, das Schlechte zurückzuweisen; was im genannten Falle nur von Wenigen geschah, als die freche Aufdringlichkeit des Virtuosenthums zurückgewiesen ward, das sollte sich Jeder zur ernsten Pflicht machen. Nur auf den Trümmern des alten Baues wird sich der neue erheben, nur so die Regeneration dramatischer Dichtkunst angebahnt.

P. L.

Literaturblatt.

Die Königlich bayrischen Pinakotheken, herausgegeben von Piloty und Loehle.

⁂ Weder durch den politischen Sturm des verflossenen Jahres, und die Schwankungen des gegenwärtigen, noch durch Schmälerungen des Vervielfältigungsrechtes läßt sich die überaus thätige Kunstanstalt von Piloty u. Loehle in München an der Fortsetzung der bereits seit vielen Jahren an den Wänden unsrer wohnlichen Räume verbreiteten Blätter nach den Meisterwerken der alten und neuen Pinakothek verhindern, und legt uns mit jedem neuen Bilde einen Beweis von tiefem Verständnisse der Originalwerke und von hoher künstlerischer Durchbildung vor. Wenn die ungemeine Sorgfalt, Schärfe und Klarheit, welche sich in der vor einiger Zeit erschienenen großen Lithographie von Feederle nach Wouwermans' „Schlacht bei Nördlingen" ausspricht, in d. Bl. 1858 S. 219 hervorgehoben wurde, so können wir uns bei dem noch größeren Blatte nach der „Amazonenschlacht" von Rubens einer noch tieferen Bewunderung nicht erwehren. Durch solche Leistungen hat sich der noch jugendliche Feederle einen ehrenvollen Platz unter den tüchtigsten Steinzeichnern Deutschlands, und zugleich diesem Zweige der reproductiven Kunst einen wahren Triumph errungen. Da ist keine Gestalt, keine Linie, keine Nuance in der Betonung, die nicht aufs Vollkommenste des großen Rubens würdig wäre. Durch das ganze Bild hindurch sieht man jedes Detail der reichen, vielbewegten Composition, jeden Farbenübergang seines Originals, von dem man behaupten kann, was man neuerdings mit Recht von Schiller's Glocke gesagt hat, daß es allein hinreichen würde, seinen Urheber unter die größten Künstler aller Zeiten zu stellen. Der Kampf wird mit der furchtbarsten Leidenschaft und

Erbitterung auf und neben dem einen Bogen der steinernen Brücke geführt, welche die Ufer des nicht sehr breiten Flusses Thermodon verbindet; aber nirgends ist Unklarheit und Verworrenheit, noch auch Unschönheit der Linien; die Entscheidung des Kampfes, die Niederlage der Amazonen und ihrer unnatürlichen Weiberherrschaft ist klar vor Augen gelegt. — Eine Leidenschaftlichkeit anderer, persönlicher Art tritt uns in einem anderen, von Braun lithographirten Blatte nach der „Dornenkrönung Christi" von Caravaggio entgegen, dessen Naturalismus zwar kräftig und derb, aber nicht, wie in manchen seiner religiösen Bilder, widerwärtig erscheint. — Von besonderem Interesse für die Besucher der Lagunenstadt ist unter den vor einigen Jahren aus dem Privateigenthum des Königs Ludwig in die (alte) Pinakothek gekommenen Venetianischen Bildern von Canaletto vorzugsweise die Ansicht der „Piazzetta mit der Südseite des Dogenpalastes und dem Campanile von S. Marco" von der durch Gondeln und Marktschiffe belebten Lagune aus, im Hintergrunde der Uhrthurm und ein Theil der angrenzenden alten Procurazien; ein Blatt, das durch die äußerst gelungene Andeutung der Farbentöne des Originals eine diesem völlig gleiche Wirkung hervorbringt. — Endlich noch aus der alten Pinakothek von dem in Deutschland ziemlich seltenen späteren Florentiner Benedetto Luti (1666—1724) „der heilige Karl Borromäus, der den Pestkranken in Mailand den Segen und die letzte Oelung giebt", lithographirt von dem bekannten Wölffle, der die Helle und Glätte in dem Colorit des Originals aufs Schönste wiedergegeben hat.

Diesen Blättern der alten Pinakothek fügten die Herausgeber noch zwei treffliche Bilder der neuen Pinakothek hinzu, beide lithographirt von Feederle, nämlich das in der Originalgröße wiedergegebene Seestück von Andreas Achenbach (Kabinet Nr. 110), wo im Vordergrunde links einige Fischer auf einer Werfte damit beschäftigt sind, Fische aus einem Boote in Empfang zu nehmen, im Mittelgrunde eine Fregatte vor Anker; und das erst vor einigen Jahren durch den König Ludwig erworbene hübsche Bild „der erste Schnee" von Friedrich Bischoff, dessen Genrebilder auf unseren Ausstellungen so allgemeinen Beifall zu finden pflegen. Am frühen Morgen tritt ein alter Mann mit einem Enkelchen auf dem Arme aus seinem ärmlichen Hause und betrachtet mit bedenklicher Miene die über Nacht gekommenen Vorboten des früh eintretenden Winters; neben ihm steht ein etwas größeres Mädchen, das, die Hände unter der Schürze wärmend, verwundert die ersten Flocken betrachtet und sie sich gern in den Mund fliegen lassen möchte. Noch andere in der Composition liegende, hübsch gewählte Motive werden das Blatt gar bald zu einem Lieblingsstück des Publicums machen.

A. E. Brachvogel, **Benoni.** Roman. 3 Bände. Leipzig, H. Costenoble, 1860.

Dies ist allerdings kein Roman des Nebeneinander, sondern des Nacheinander; und in diesem Nacheinander noch mehr geleistet, als die

Hauptvertreter desselben jemals versucht in alter und neuer Zeit. Lafontaine, der bekanntlich in diesem Genre das Möglichste — wie man meinte — vollbrachte, begleitete seine Helden doch immer nur von der Wiege bis zum Grabe, Brachvogel aber beginnt seine Erzählung noch zwei Generationen vor seinem Helden Benoni, der auf der 222. Seite des I. Bandes erst geboren wird. Der Roman spielt vom siebenjährigen Kriege an bis in unsere Tage, wenigstens bis einige Jahre nach 1848. Die erste französische Revolution, Napoleon's Weltherrschaft, der deutsche Befreiungskrieg, die folgende Reaction und Demagogenriecherei, der Sturz des Julikönigthums in Frankreich, die geistige Bewegung der ersten vierziger Jahre, die Februarrevolution und die Märzstürme, der Junikampf in Paris und seine Folgen — das Alles wird wie das Schattenspiel einer Laterna-Magika an uns vorübergezogen, natürlich meist eben in der trüben, mit höhnischen Streiflichtern gemischten Beleuchtung, welche der Verfasser seinen Geschichtsbildern zu geben für gut findet. Die ganze Lebensgeschichte von Benoni's Vater, Gottlieb Trautmann, wird uns so ausführlich erzählt, um den Gegensatz sowol, welcher zwischen seinen Ansichten und denen der Familie Turner, als die Freundschaft, die zwischen beiden sich entwickeln und in den Kindern fortwuchern mußte, in das rechte Licht zu stellen. Es ist weniger der Gegensatz von Aristokratie und Demokratie, der zur Erscheinung gebracht wird, als vielmehr der des Stabilitäts- und des Bewegungsprincips, der uns hier entgegentritt, denn Benoni's Vater ist aus dem Volke hervorgegangen und nur von dem Aristokraten von Bebrau aufgenommen und erzogen worden; er hat mitgekämpft im deutschen Befreiungskriege, aber das eiserne Kreuz, das er sich bis dahin erworben, ist ihm gewissermaßen zum Zeichen des Stillstandes geworden. Um seinetwillen sind Trautmann und Turner verfeindet, aber die Kinder finden sich zusammen, Benoni Trautmann liebt Magda Turner, die von ihrem angeblichen Bruder Franz in alle Zeitbewegungen gezogen wird. Nach dem Idealen strebend, steht sie zwischen Beiden, Franz vertritt ihr den Geist, Benoni das Gemüth, und so ist sie immer hin- und hergezogen von Beiden, scheucht endlich Benoni von sich und huldigt mit Franz den auftauchenden Emancipations- und Revolutionsideen. In Paris wird Franz als ein vollendeter Schurke entlarvt, Benoni, an ihr irre geworden, wie an seinem Vater, an seiner Zeit, an sich selbst, wirft sich den Naturwissenschaften in die Arme — nach 1848 —, leidet Schiffbruch, lebt auf einer einsamen Insel eine vollständige Robinsonade in bester Form, kehrt endlich als ein um die Naturwissenschaft verdienter Mann zurück und findet Magda, die ihn todt glaubt, bei seinem Vater in weiblich stillem Wirken, entsagend und niedergedrückt. Im Interesse für die Naturwissenschaften finden sie sich zu einander — und nun Magda eben gedemüthigt, „erhebt sie“ Benoni wieder zu sich.

Wir möchten uns gern vor dem Vorwurf sichern, eine Tendenzkritik geschrieben zu haben. Aber wie ist das im Grunde anders möglich, da eine Tendenzschrift eine solche Kritik herausfordert? Denn für etwas Anderes kann der Verfasser sein Werk nicht angesehen wissen wollen und dürfte auch noch einen schwereren Stand damit haben, denn als ein „Kunst-

werk an sich" kann Benoni keine Gnade finden. In furchtbarer Breite schreitet der Gang der Handlung langsam vorwärts, ohne uns ein einziges Mal in Spannung oder Aufregung zu versetzen. Die Personen kommen und verschwinden wieder, wie sie gerade gebraucht werden, und außer bei den vier bis fünf Hauptpersonen ist von Charakteristik keine Rede. Für das große Lesepublicum — nicht allein das Leihbibliothekenpublicum, sondern für dasjenige, das Unterhaltung und Anregung zugleich sucht, — ist das Buch völlig ungenießbar.

Was nun die Tendenz an sich betrifft, so ist es immerhin ein würdiges Problem, ein begabtes weibliches Wesen zwischen einen Geliebten, der ihren Geist nicht befriedigt und einen Bruder zu stellen, der ihn irre führt, aber gegen die Lösung desselben durch die Naturwissenschaften wäre denn doch Allerhand einzuwenden. Mehr aber noch dagegen, daß der Kampf ein ganz ungleichartiger ist. Benoni, der das Stabilitätsprincip vertritt, wird als ein vollkommen edler Mensch hingestellt, Franz jedoch, der das demokratische Princip vertritt, ist ein Scheusal, und kann gar nicht einmal als dessen Vertreter angesehen werden, da er eben an seiner eigenen Partei zum Verräther wird. Sollte der Kampf um Magda's Seele gewissermaßen ein berechtigter und gleichartiger sein, so konnte Benoni als edler Mensch geschildert sein, wie geschehen, und seinem poetisch tiefen Gemüth, seinen strengen Grundsätzen von Kindespflicht u. s. w. konnte immerhin in Franz ein Demokrat gegenübergestellt werden, in dem eine skeptische Philosophie die sanfteren Regungen vernichtet hat, ein starrer Charakter, dem der Politiker mehr war als der Mensch; aber er mußte in seiner Weise eben so edel sein, als Benoni, während Franz ein ganz gemeiner, verruchter Mensch ist. Mit solchen Mitteln löst man keine Probleme. Von diesem Standpunct aus ist aber Alles betrachtet und geschildert. Die Regungen der deutschen Jugend nach den Befreiungskriegen von Frankreichs Herrschaft, die doch wahrlich weder unberechtigte, noch unwürdige waren, sind in ihren Vertretern eben so herabgezogen und verunreinigt wie die Demokratie durch Franz, wie die Geistesfrische der vierziger Jahre, wie die Februarrevolution u. s. w. Am reactionärsten verhält sich der Verfasser den Frauen gegenüber. Er ruht nicht eher, bis Magda, die einst für weibliche Emancipation gekämpft, und, wenn auch geirrt, sich doch nie entwürdigt hatte, bekennt: „Ich hatte längst die Thorheit meiner früheren Ideen, die Unzulänglichkeit des Weibes für geistige Kämpfe eingesehen." — —

Der Verfasser schließt mit den Worten: „Wie aber in Magda und Benoni der Ringkampf zwischen Subjectivem und Objectivem, zwischen Allsinn und Sondergeist, Abhängigkeit und Freiheit, Herz und Hirn zu einem reinen Glücke sich versöhnte, zum irdischen Begriffe wahrer Freiheit, so wird es auch die ganze jetzige Zeit, so dieses Jahrhundert, seine Geschlechter und Völker, so unser holdes liebes deutsches Vaterland!"

Zum Schluß fällt mir noch ein Wort von H. Heine ein: daß es nämlich auch sein Gutes habe, wenn der deutsche Schriftsteller schlechte Verse mache; wer keine Gedichte machen könne, könne auch keine gute Prosa schreiben, solche Schriftsteller liefen leicht Gefahr, in der Prosa in's

Metrische zu verfallen. „Benoni“ enthält ganze Seiten — Jamben. Freiwillig oder nicht — sie fallen unangenehm auf. Hat Brachvogel wirklich nie weder gute noch schlechte Gedichte gemacht? L. O.

J. G. Rönnefahrt, **Johann Joachim Winckelmann.** Kurze Lebensgeschichte, bei Gelegenheit des Winckelmann-Denkmals allen Mitbewohnern der Stadt Stendal und der übrigen Altmark gewidmet. Stendal, Franzen u. Große. 32 Seiten.

Die kleine Schrift ist in ihrem wohlthuend schlichten und herzlichen Tone recht geeignet, das Bild des großen Kunstarchäologen den weitesten Kreisen bekannt und vertraut zu machen. Sie mag denn auch als ein Versuch, die Kenntniß in den bildenden Künsten und die Liebe zum Studium derselben zu verbreiten, hier in den „Anregungen“ eine Stelle erhalten.

Schiller's erste bis jetzt unbekannte Jugendarbeit. Zweite Auflage. Stuttgart, Eduard Fischhaber. 43 Seiten.

Jacob Grimm, **Rede auf Schiller.** Zweiter Abdruck. Berlin, Ferd. Dümmler. 43 Seiten.

Ueber diese beiden Schriften dürfte wol heute Nichts mehr zu sagen sein, wo dieselben schon ihre Runde durch die gesammte Tagespresse gemacht haben. Schiller's Jugendarbeit besteht in seiner Rede: „Die Tugend in ihren Folgen betrachtet“, die er zur Feier des Geburtsfestes der Reichsgräfin von Hohenheim als Eleve der Karlsschule gefertigt; die Grimm'sche Rede ist allseitig als der Ausfluß eines gesinnungstüchtigen, kraftvollen Geistes anerkannt, — dem stimmen wir vollständig bei.

Joh. Wilh. Loebell, **Der Geist, in welchem die Universität zu Berlin gestiftet und eröffnet wurde.** Rede zur Gedächtnißfeier König Friedrich Wilhelm III. am 3. August 1859, im Namen der Rhein. Friedrich-Wilhelms-Universität gehalten. Bonn, Ad. Marcus. 27 Seiten.

In diesem Titel liegt schon der Kernpunct des Ganzen angedeutet; aus einer Schilderung des Entstehens dieser Universität ergiebt sich zugleich von selbst der Dank für ihren hochherzigen Gründer.

Felix Krais, **Lunus.** Komödie in fünf Akten. Stuttgart, Krais u. Hoffmann. 175 Seiten.

Das Werk eines ursprünglich hoch begabten, echten Dichters, dem wir aus dem einzigen Grunde nicht eine tiefer begründende Kritik widmen mögen, weil Manches darin noch allzu sehr unterwegs geblieben, und gerade der Grundgedanke: das ziellose, phantastische Streben zu geißeln, nicht mit der wünschenswerthen Klarheit zu Tage getreten ist. Wie das Lustspiel da

vorliegt, kann es weit über die heutigen beliebten Bühnenstücke dieses Genres gesetzt, im Vergleich mit dem Ideal der Gattung und ästhetisch betrachtet aber nur als ein Torso bezeichnet werden, der freilich auf ein bedeutsames Ganzes, auf einen Poeten von hervorragender Kraft schließen läßt.

Louise Otto, **Nürnberg.** Culturhistorischer Roman. 3 Bde. Prag, Kober u. Markgraf.

— — **Die Erben von Schloß Ehrenfels.** Roman. 3 Bde. Leipzig, Heinrich Hübner.

August Schrader, **Die Stiefmutter.** Roman. 2 Bde. Leipzig, Hermann Luppe.

— — **Des Lebens Leid und Lust.** Novellen. 2 Bde. Ebendas.

J. de Vries, **Schloß Erikdale oder die Kauffrau von Nieuwport.** Roman. Deutsch von Robert Lange. Zwei Theile in einem Bande. Ebendas.

Albert Traeger, **Uebergänge.** Novelle. Leipzig, C. F. Winter. 156 Seiten.

Hugo Kreisler, **Versöhntes Geschick.** Ein Seelenbild. Lübeck, Dittmer. 58 Seiten.

Wir fassen diese Reihe von belletristischen Erscheinungen zusammen, ohne jedoch ihren Werth damit etwa auf gleiche Stufe setzen zu wollen. Was Tiefe der Bildung, Fülle der Gestaltungskraft und Adel der Gesinnung und des künstlerischen Wollens anbetrifft, ist vielmehr der culturhistorische Roman „Nürnberg“ von Louise Otto weit allen übrigen genannten Schriften, in mancher Beziehung auch dem neuesten Werke dieser äußerst thätigen Verfasserin, dem inhaltreichen Roman „Die Erben von Schloß Ehrenfels“, vorzuziehen. — August Schrader ist als phantasiereich bekannt, seine vorliegenden Schriften rechtfertigen wiederum diesen Ruf, ohne sich irgend über das Gewöhnliche zu erheben. Dasselbe dürfte auf die Erzählung des de Vries Anwendung finden. — Albert Traeger ist auch in dieser Novelle Lyriker, in der Schilderung von Herzensempfindungen ansprechend, in der Composition bedeutend schwächer. — Das Kreisler'sche Seelenbild rechtfertigt seinen Titel; es verräth ungekünstelte Herzlichkeit, und das will in unseren Tagen mehr bedeuten, als Virtuosität in Sprache und Erfindung.

Notizen.

Die gesammelten Liszt'schen Lieder und Gesänge, als deren Verleger wir bei Gelegenheit unserer Besprechung im Jannarheft d. Bl. Schlesinger in Berlin bezeichneten, sind seitdem in den Verlag von C. F. Kahnt hierselbst übergegangen

Dramatische Novitäten sind mehr vorhanden als dramatische Meisterwerke. „Ein deutscher Fürst", das neue politische Trauerspiel von Robert Giseke, ist nun auch in Leipzig über die Breter gegangen und nach der zweiten kühl aufgenommenen Vorstellung bisher nicht wieder erschienen; das Werk verräth allenthalben einen geistreichen Verfasser, dem aber neben dramatischer Gestaltungskraft auch die ethisch imponirende Persönlichkeit fehlt, ohne die ein historisches Drama kaum gedacht werden kann; es besteht aus einer Reihe locker an einander gereihter historischer Genrebilder, ohne daß auch nur entfernt die schwierige Frage gelöst würde. Ebenfalls auf dem Leipziger Stadttheater kam vor Kurzem das neue Trauerspiel von G. v. Meyern: „Die Braut Conradin's" zur Aufführung, ein sentimentales Rührstück ohne tieferen Werth. — In München hat das neueste Werk von Bodenstedt, sein Lustspiel „König Authari's Brautfahrt", keinen Erfolg gehabt, um so mehr ein deutsch-volksthümelndes Drama: „Sophie Charlotte" von Paul Heyse, der darin die frühere dichterische Exclusivität sehr zum Nachtheil des dichterischen Werthes ganz abgelegt haben soll; wir werden auf den interessanten Gesichtspunct, der hieraus entspringt, noch zurück kommen. — Das neueste Trauerspiel von S. H. Mosenthal, „Düweke" (das Täubchen von Amsterdam) hat im Wiener Hofburgtheater ein gelindes Fiasco erlebt. — Ein minder sanftes Ende erreichten die kleinen Novitäten, mit denen kurz vor Jahresschluß das weitläufige Victoriatheater in Berlin eröffnet wurde. — In Weimar kam „Ludwig der Eiserne" von Alexander Rost endlich zur Darstellung; es ist den Nachrichten zufolge als ein Volksstück im übelen Sinne aufzufassen, worin der ganz äußerliche Effect die Oberhand hat. — „Die Jacobiten", Trauerspiel von Franz Nissel, und „König Ludwig und sein Haus", Schauspiel von Otto Prechtler, die von dem Hofburgtheater in Wien bereits zur Aufführung angenommen waren, haben neuerdings bei der Theater-Censur Beanstandung gefunden, ein Schauspiel „Crescentia" von Blittersberg hat daselbst das unglücklichste Schicksal gehabt; von Hebbel's „Nibelungen", deren zweiter Theil beendet ist, verlautet noch Nichts. — Im Berliner Hoftheater kam kurz nach dem Klein'schen Trauerspiel „Maria" ein Werk von dem ungarischen Dichter Carl Hugo: „Des Hauses Ehre" zur Aufführung, viel geringer an Werth als das ebengenannte Klein'sche Werk, aber von besserem Erfolge begleitet. Auch Mad. Birch-Pfeiffer hat daselbst eine Neuigkeit bescheert. — In Dresden ist dem Vernehmen nach ein neues Stück von Gustav Kühne: „Kuß und Gelübde" in Vorbereitung. — In Prag endlich wurde das neueste Werk von Alfred Meißner: „Die Memoiren des Grafen Montmorency", wie wir lesen ein Effectstück nach französischem Zuschnitt, mit leidlichem Erfolge gegeben.

In der **musikalischen Literatur** sieht es ziemlich mager aus. Von hervorragendem Werth sind die Lieder von Julius Lammers, von denen bisher sieben Hefte erschienen; sie schließen sich äußerlich Franz an, verrathen dabei aber eine große productive Begabung. Von Anton Rubinstein ward zuerst in Wien, dann auch in Leipzig unter großem Beifall ein Quintett für Streichinstrumente (in Fdur) aufgeführt, es ist eines der hervorragendsten Tonstücke unserer Zeit, gleich ausgezeichnet in Gedankengehalt und Gestaltung; die ebenfalls kürzlich erschienenen Charakterbilder desselben Componisten für Pianoforte zu vier Händen zeichnen sich in gleicher Weise wie die früheren zu zwei Händen durch ganz besondere Frische der Erfindung aus. Rubinstein's Oratorium: „Das verlorene Paradies" ist leider

noch immer nicht im Druck erschienen. — Von neuen Opern ist diesmal die Mitte Januar in Berlin zum ersten Mal aufgeführte „Königin Christine" des Grafen Redern, Text von Ed. Tempeltey, zu erwähnen. Zu näherer Kritik liegt uns jedoch bis jetzt keinerlei Veranlassung vor, die Berichte darüber lauten im höchsten Grade ungünstig. — Von Lassen in Weimar wird auf der dortigen Bühne eine Oper unter dem Titel „Frauenlob" erwartet.

Historische Arbeiten bereiten u. A. drei Beamte des Germanischen Museums in Nürnberg vor; und zwar Dr. Falke den zweiten Theil seiner Handelsgeschichte, Dr. Müller den ersten seiner deutschen Münzgeschichte und Dr. Eye eine Schrift über Dürer. Die historische Commission in München hatte bekanntlich vor längerer Zeit eine außerordentliche Subvention für neue Geschichtswerke erhalten, Näheres darüber theilt ein Bericht, als Zugabe zum vierten Heft der historischen Zeitschrift, mit. Dort veröffentlicht auch Ranke den geistvollen Plan zu einer „Geschichte der deutschen Wissenschaft." Von der unter Sybel's Redaction stehenden „Historischen Zeitschrift" selbst liegt nun der erste Jahrgang vor; wir empfehlen dies gediegene Unternehmen unseren Lesern angelegentlich.

Die **Junggermanische Gesellschaft** hat, seit wir sie zuletzt besprachen, zwar an Mitgliederzahl, nicht aber an innerer Bedeutung zugenommen. Mit dem vierten Heft des „Teut", das wie die vorhergegangenen eine Reihe lyrischer Beiträge von „Junggermanen" und eine höchst seichte Ueberschau der Leistungen dieser Gesellschaft bringt, ist der erste Jahrgang vollendet; der „Teut" wird von jetzt ab als Monatsschrift erscheinen und uns auf diese Weise Gelegenheit geben, öfter auf die Angelegenheiten desselben zurückzukommen.

Bildende Künste. Dem Vernehmen nach soll in diesem Frühjahr der schon seit mehr als zehn Jahren ruhende Dombau in Berlin wieder aufgenommen werden. Doch ist noch keine Bestimmung darüber getroffen, in welchem Umfang dies geschehen soll. Den Ausschlag dabei giebt die Höhe der zur Verfügung kommenden Geldmittel. Inzwischen hat der ältere Bauplan manche Abänderungen erfahren; der Bildhauer Passeck in Potsdam ist mit der Herstellung eines Modells nach den neueren Entwürfen beauftragt und diese Arbeit denn auch bereits vollendet worden. Ob zur rascheren Förderung des Dombaues schon beim Landtag eine Geldbewilligung werde beantragt werden, läßt sich noch nicht absehen. — Die von Professor Dr. Drake zu Berlin in Angriff genommene Statue seines noch berühmteren Lehrers Rauch ist so weit vorgeschritten, daß ihre Aufstellung im Laufe dieses Jahres wird erfolgen können. Als Standort für dieselbe ist die Säulenhalle des alten Museums in Berlin bestimmt, wo schon Schinkel's Statue aufgestellt ist. — Die Kunstakademie in Düsseldorf wird nun auch eine Classe für Bildhauerkunst erhalten und man hofft, daß Gustav Bläser, bekanntlich einer der talentvollsten Schüler Rauch's, die Leitung derselben erhalten werde. — W. Camphausen in Düsseldorf hat zwei neue Soldatenbilder vollendet, von denen das eine „eine Husaren-Vedette", das andere einen „Flanqueur im ersten Leibhusaren-Regiment" darstellt. Beide, im Costume der Gegenwart, tragen das Gepräge lebendiger Spannung und Erwartung, das der Künstler seinen Gestalten so meisterhaft aufzuprägen weiß.

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig, Druck von Alexander Wiede.

Anton Rubinstein

An der Grenzscheide zweier Epochen, wo die Fortentwicklung der Kunst nach neuen Idealen verlangt, wo für erweiterten Inhalt auch eine neue Form nothwendig wird, ereignet sich nicht selten der Fall, daß selbst die reichste productive Kraft vergeblich sich abmüht, Boden zu gewinnen, einen directen Einfluß auf das Gesammt-Empfinden einer ganzen Mitwelt zu erlangen. Man wird in solchen Fällen ohne Mühe die Gründe in dem Mangel der höchsten Weihe des Genius, in dem Mangel geistiger Fortbildung, also auch einer ethischen Grundlage finden.

Was aber hat die Musik mit der Ethik zu schaffen, so mögen Einzelne im Stillen sich fragen, und dabei an Sentenzenreichthum und erbauliche Betrachtungen, diese krankhaften Auswüchse im deutschen Drama, denken. In diesem uneigentlichen Sinne findet das Wort allerdings auf den vorliegenden Fall keine Anwendung; aber es giebt einen zutreffenderen Sinn: daß der Musiker, in gleichem Grade wie jeder schaffende Geist, die Form nur als Gewand, nur als Mittel zu betrachten habe, daß es ihm nach den ernstlichsten Studien der Musterschöpfungen seiner großen Vorgänger, nachdem er mit dem ganzen Reichthum der Vergangenheit abgeschlossen, nun seinerseits die Grundstimmung der Mitwelt erforsche, sich in die Wünsche der Besten *seiner* Zeit versenke, womöglich mit prophetischem Blick die Lösung der höchsten Kämpfe vorherbestimme, die noch in ihren Wirren befangen sind — das ist die Bedeutung der Idealität, das der ethische Grundzug, der einen auch minder reichbegabten schaffenden Künstler dennoch zu einem *großen* Künstler zu machen im Stande ist, und dessen Mangel selbst die reichste Kraft mehr oder weniger im Sande versiegen läßt.

Mit diesem Erfassen der ideellen Gesichtspuncte, mit dieser geistigen Hoheit der Gesinnung ist eine zweite Bedingung auf das Engste verknüpft. Wer neuen Inhalt gefunden hat, bedarf neuer Formen; er nehme sie, wo sie sich auch bieten. Noch niemals war auf die Dauer in irgend einer Kunst die Form das Letzte; ihre Gestaltung, wie der Faltenwurf des Mantels, schmiegte sich an; der bedeutsamste Körper warf stets die mächtigsten Falten, und ob nun hie und da eine Linie die Quere lief, ob auch das Kühne zuweilen über das Gefällige hinausschoß: auch die noch so augenfällige Abweichung vermochte nicht den Eindruck des Ganzen auf die Dauer zu schwächen. Wie aus den ungelenken, steifen Gestalten der archaistischen Zeit in Griechenlands Bildnerkunst, also aus roher, primitiver Form, sich in einer langen Zeit des Wachsens und Bildens, je mehr sich gleichzeitig die geistige Blüthe des Volkes zur Blume entfaltete, das Ideal der Miron, Praxiteles, Phidias entwickelte, in dem sich Geist und Gewand, Inhalt und Form vollständig deckten, so trat — eine moderne Kunst der antiken gegenübergestellt — zu dem Formalismus der Haydn'schen Musik der Gedanke in Beethoven; und um das lange entbehrte geistige Element nun um so stärker, um so gewaltiger wirken, fortbauen, sich erweitern zu lassen, gaben ihm die jüngsten Meister ein Uebergewicht, das, für den Augenblick von der wohlthätigsten Wirkung, zur rechten Zeit von selbst in seine Schranken zurücktreten wird. So müssen wir es also die Aufgabe der nächsten Periode nennen, eine höchste Harmonie auf unendlich erhöhtem Standpuncte wieder anzubahnen; den überkommenen allgemein dichterischen Kern zu bewahren, nicht zum rein formellen Spiel zurückzukehren — aber dabei die Form nicht außer Acht zu lassen, in keinerlei Weise der Grundbedingungen musikalischer Composition zu entrathen, den geistigen Gehalt in specifisch musikalische Schönheit zu kleiden; schließlich aber auch den dichterischen Gehalt nicht als von außen gekommenes Programm zu betrachten, nicht nur anzuhängen oder hineinzutragen, sondern als mit der schönen Form unzertrennlich verbunden zu behandeln, daß ohne verstandesmäßige Erläuterung der Eindruck aus dem Mittelpuncte des Werkes heraus ein unmittelbarer und packender sei.

Diesem denkbar höchsten Ziele unserer Zeit sind wenige auserwählte Geister im Wesentlichen nahe gekommen, oder haben dasselbe bereits in ihren Hauptleistungen zum größeren Theile erreicht; man denke an Liszt's „Dante“, an seinen „Faust“, in Einzelheiten auch an seine „Ideale“ und „Orpheus“. Von anderen begabten Componisten der

Gegenwart gilt das Gegentheil; diese bilden den Nachwuchs aus einer lebensunkräftig gewordenen Periode, ihre besten Kräfte reiben sich auf, ihre intensive Wirksamkeit im Laufe eines Zeitabschnittes ist schwach, ihr Einfluß auf die Fortgestaltung der Kunst äußerst gering.

Unter der Schaar dieser begabten, aber einseitig ausgestatteten Componisten nimmt Anton Rubinstein in unseren Augen die weitaus bemerkenswertheste Stellung ein. Eine umfangreiche Zahl von größeren und kleineren Werken liegt bereits der Beurtheilung vor, und noch ist ihr Schöpfer in den Jahren, wo man den Charakter, die gesammte Denkweise für gereift, die Productionskraft aber noch keineswegs für erschöpft, oder auch nur für angestrengt ansehen kann. Wenn diese Blätter dennoch erst heute sein Wirken vor Augen führen, so möge der Grund nicht in einer Unterschätzung desselben gesucht werden; die Schwierigkeit vielmehr, einen noch in der Entwickelung stehenden Künstler als vollendete Thatsache zu erfassen, die Gefahr einer leicht möglichen und schwer zu entschuldigenden Ungerechtigkeit hielt uns bisher ab, eine umfassende Meinung auszusprechen, bevor nicht wenigstens gewisse Hauptpuncte seines Wirkens sich im Bewußtsein des größeren Publicums festgestellt hatten, und unsere eigene Ueberzeugung durch die Einsichtsvollsten außer uns die wünschenswerthe Bestätigung gefunden.

Das ist geschehen. Rubinstein's beste Schöpfungen haben sich Bahn gebrochen; sie haben Krittler gefunden, an einzelnen Orten auch erbitterte Widersacher, — sie haben viele Liebhaber gefunden, aber wenig begeisterte Freunde. Die allgemeine Stimme hat ihn als einen productiven Musiker von hohem Range, nicht aber als eine geistige Capacität von hervortretender Bedeutung bezeichnet. Dem schließen wir uns an. Was der Volksmund aus Instinct betont, das wollen wir unsrerseits in die immerhin rauhen Worte zusammenfassen: Rubinstein fehlt jene höchste Weihe des Künstlers; er weiß, was er schafft, er berechnet und überlegt, er ist ein großes Talent — vom Genius durch eine ansehnliche Kluft getrennt. Die gänzliche Hingabe an eine große Sache ist ihm fremd; wie der Augenblick es fügt, streut er das Vorhandene aus; und ohne für einen umfassenden großen Gedanken sich dauernd erwärmen zu können, giebt er in seinen größeren Compositionen, was in den kleineren einzig am passenden Orte ist: Erzeugnisse einer glücklichen Stunde, treffliche Einzelheiten, originelle, zuweilen auch nur phantastisch aufgeputzte Züge, kein geistig imposantes, kein von germanischer Gedankenhoheit überstrahltes Ganzes. So schwebt Rubinstein am Wendepuncte zweier Perioden recht in der Mitte und

entbehrt darum der vollen Lebenskraft; zu bedeutend für den alltäglichen Hausgebrauch, hat seine Muse doch vorzugsweise das Gepräge der ausschließlich formellen Schönheit, und nur in glücklichen Augenblicken drängt sich der tiefere Gehalt hervor, der an die Schöpfungen eines Beethoven gemahnt.

Das Letztere beziehen wir namentlich auf sein vor Jahresfrist in Wien aufgeführtes Oratorium: „Das verlorene Paradies"; wir kennen es nur aus den Schilderungen der Zuhörer, aus durchaus unparteiischen, nicht eben für den Künstler voreingenommenen Urtheilen. Darnach hat Rubinstein in diesem Werke die erste Staffel zu jener Höhe hinan erstiegen, die das Zeitbewußtsein unabläßig zur Bedingung macht. Ist es also, wie uns versichert ward, macht sich darin die Gedankentiefe bemerkbar, die zunächst vor keinem Mittel der Individualisirung, der Einzelzeichnung zurückschreckt, die lieber das Achselzucken der Philister auf sich nimmt über „Mißbrauch der Enharmonik" und „gehäufte Dissonanzen", als die künstlerische Wahrheit auf das Spiel setzt — dann soll uns Rubinstein nicht nur zum Theil, wie schon in seinen früheren Werken, sondern aus voller Seele willkommen sein. Es wird sich in nächster Zeit an einer Oper, die er unter den Händen hat, noch bestimmter erweisen, ob unsere Hoffnung sicheren Grund gefunden.

Die äußeren Lebensschicksale Rubinstein's sind zu bekannt, als daß wir hier darauf einzugehen hätten; sie können als die durchgängigen Vorkommnisse im Leben eines hervorragenden Virtuosen gelten. Er ist am 18./30. November 1829 unfern Jassy geboren, in Moskau erzogen, in Deutschland vorzugsweise geistig begriffen und gefördert; in diesem Augenblicke leitet er nach jahrelangen Kreuz- und Querzügen, die dem Clavierspieler einbrachten, was sie dem schaffenden Musiker entzogen, eine neu gegründete russische Musikgesellschaft zu Petersburg, in der namentlich deutsche Musik wackere Pflege findet. Zweimal beginnen seine Werke mit der Opuszahl 1, wie wenn er die erste Reihe in Bausch und Bogen hätte verläugnen wollen. Für unsere Charakteristik ist das unwesentlich; in früher wie in späterer Zeit hat der hurtig producirende Geist Manches in die Welt geschickt, das mit dem Augenblicke vergehen wird. Seine Salonpièçen sind zahlreicher, als von Rubinstein's Begabung zu erwarten und zu wünschen wäre, und ohne nach der beliebten Weise jener Recensenten, die wol niemals in das Innere der Künstlerwerkstatt geblickt, diese Hast der Production zu verdammen — ist sie doch in manchen Fällen eine Krankheit, unter welcher der Producent selbst am stärksten leidet! — wollen wir

Rubinstein's unbedeutendere Tonstücke einfach negiren und uns an die wenigen, nach Umfang und Gehalt wirklich großen Schöpfungen halten; wir meinen seine Sonaten für Pianoforte allein, für Pianoforte mit Violine, Violoncell und Bratsche, seine Trios, sein Quintett, seine beiden ersten Symphonien, außerdem — freilich ihrer geringeren Erfindung wegen in schwächerem Grade — die drei Quartette Op. 17, seine drei Clavierconcerte Op. 25, 35, 45, die Triumph=Ouverture Op. 43, sowie die dramatischen Versuche, von denen nur „die sibirischen Jäger", eine national=russische Operette, in Deutschland vorübergehend aufgeführt wurden. Aus allen diesen Leistungen tritt ein kräftiges Wesen hervor, von öfters epischer Starrheit, dann wieder elegisch, zuweilen von hohem Zauber der Empfindung; in allen prägt sich die schnelle, fast flüchtig zu nennende Arbeitsweise bei lebhafter Erregtheit aus; die Stimmung darin ist stets fest gezeichnet, die Verarbeitung dreier Themata in mehreren Finales, so in der Claviersonate Op. 41, Zeugniß für eine durchaus gereifte, alle Mittel der Form beherrschende Gestaltungskraft. Diese Gereiftheit im ganzen äußerlichen Apparat aber ist es zugleich, die auf eine geringere Tragweite des ideellen Fonds schließen läßt — die Zukunft wird zeigen, ob die genannten ausgezeichneten Eigenschaften, die dem specifischen Musiker zu Gute kommen, in einem darüber stehenden rein geistigen Elemente aufzugehen vermögen.

Was nun die oben genannten Werke im Einzelnen betrifft, so sind die dritte Sonate für Pianoforte allein (Op. 41), die Sonate für Pianoforte und Bratsche (Op. 49), das Streichquintett in Fdur (Manuscript), das dritte Trio (Op. 52) und die zweite Symphonie, genannt „Ocean", als die zugleich selbstständigsten und tiefstgedachten voranzustellen, ihnen gegenüber zeigen die erste und zweite Sonate für Pianoforte (Op. 12 und 20), die Violinsonaten mit Pianoforte (Op. 13 und 19), von denen die erste nach einem wahrhaft köstlichen ersten Satz mehr und mehr ins Leere verläuft, die Violoncellsonaten mit Pianoforte (Op. 18 und 39), sowie die beiden ersten Trios (Op. 15) noch unverkennbar Mendelssohn'sche, Schumann'sche, öfters auch Beethoven'sche Einflüsse. Sie mögen darum hier, wie auch die erste (Fdur=)Symphonie, nur im Vorübergehen erwähnt sein, zumal das in den ersten Arbeiten merklich hervorgetretene bizarre, hyper=originale Element bald genug wieder in den Hintergrund und der Componist sodann durch die in dieser Beziehung äußerst wohlthätige Schule

seiner Vorgänger früh genug in das Stadium einer gesunden Urwüchsigkeit getreten ist.

Ein originales Kunstwerk ist auf dieser letzteren Stufe zunächst die Sonate Op. 49 für Pianoforte und Bratsche. Sie übertrifft an Gedankentiefe alle vorher genannten und ihre Wirkung steigt nach dem allzu schroffen ersten Satze mehr und mehr zu einer Bedeutung, die sich in mancher Beziehung mit den größten Leistungen der früheren Zeit vergleichen läßt. Die ganze Wucht von Rubinstein's künstlerischer Individualität prägt sich in diesem Werke aus; die reichste Blüthe seiner Phantasie aber zeigt die Pianofortesonate Op. 41. Aus einem Gusse, in bedeutenden Zügen, in edler Simplicität baut sich dieses Werk empor, das den Beethoven'schen Sonaten nur in der einen, freilich schwer wiegenden Beziehung nachsteht: in der Fülle großer Gesinnung, des wahrhaften Geistesadels, der jedes rein äußerlich wirkende Mittel verschmäht. Rubinstein's 41. Werk ist von trefflicher Erfindung, aber die Gedanken sind mehr glänzend als tief; der erste Satz, ein Allegro risoluto, ist wohl gebaut, aber ohne geniale Motive; ein einfaches Allegretto folgt, dann ein Andante voll Empfindung. Der Schwerpunct des Werkes jedoch liegt im Finale, dessen markige Themen in ihrer schlichten Durchführung, ganz auf sich selber fußend und durch sich selber wirkend, im einzelnen Beispiele den ganzen Componisten charakterisiren. Das Gewaltige, das Epische ist sein Gebiet; dämonische Leidenschaft des Slaven, die ausgelassene Keckheit, die phantastische Laune treten wie dort, so auch in der Ocean-Symphonie, im dritten Trio und dem erst kürzlich entstandenen Quintett hervor. Wenn dieses Quintett minder bedeutend genannt werden muß, so liegt das bei geringerer Fülle des Melodienreichthums, der Erfindung in den Motiven, an der oben genannten Eigenthümlichkeit Rubinstein's, die Grundelemente für musikalische Arbeit fast ausschließlich durch sich selbst wirken zu lassen, aus Flüchtigkeit oder mangelndem Formensinn die Kunst der thematischen Behandlung vielfach von der Hand zu weisen. Daher jene scheinbaren Lücken an vielen Stellen des Quintetts, vorzüglich im ersten Satze, wo einzelne Instrumente durch blos harmonisch füllendes Passagenwerk die Gänge bilden, oder der Strom der Erfindung zeitweilig gänzlich stockt; daher auch die Erscheinung, daß die Sätze von kleinstem Umfange bei ihm fast stets die wirkungsvollsten bleiben — die Scherzi — und daß die ersten Sätze eben so wenig vollständig anregen, als die letzten im eigentlichen Sinne erfüllen und abschließen. Von seinen Symphonien überragt die zweite, genannt „Ocean“, in

jeder Hinsicht die erste. Während diese sich enge an Mendelssohn's Weise anschließt, mit allen Vorzügen und Mängeln, und das in hohem Grade originelle, anmuthige Scherzo darin nur zum Theil für die geringe Einheitlichkeit in den übrigen Sätzen, für die Planlosigkeit des Baues, das theilweise Ungeschick in der Instrumentirung entschädigt, und darin vor allen Dingen die mächtig ergreifende Selbstständigkeit fehlt, darf die Ocean-Symphonie als ein hervorragendes Orchesterstück angesehen werden, das durch die höchste Virtuosität, mit der die Instrumentirung an sich und die Motive als Mittel der Tonmalerei angewendet sind, in seltener Weise fesselt und hinreißt, und dessen ganze Architectonik wie kein anderes Werk Rubinstein's bezeugt, welch ein Material in ihm bisher nur zu oft leichtsinnig umhergeschleudert ward. Während der Eindruck jener Fdur-Symphonie ein gefälliger, anmuthender ist, imponirt der „Ocean" durch Breite der Anlage, durch Langathmigkeit der Gedanken; vielleicht wird allenthalben die erste Symphonie für den ersten Augenblick freundliche Aufnahme, die zweite scheues Zurückhalten oder bloßes Staunen vorfinden, hoffentlich aber wird schon in nächster Zeit die Erkenntniß des tieferen geistigen Gehalts im letzteren Werke folgen, dessen erster Satz einen wahrhaft gewaltigen Ausdruck athmet; und gewiß wird jede der näher berührten Schöpfungen: die letzten Sonaten, das dritte Trio, die Symphonien, das Quintett in jedem Concertrepertoire ihre bleibende Stätte finden. Diese Werke sind demnach als bezeichnende Momente in Rubinstein's Individualität zu betrachten, die ihm den Anspruch auf unser volles Interesse verschaffen — auf unsere Liebe, auf deutsches Empfinden und Denken wirken sie nur in zweiter Reihe, für die aufrichtige Verehrung im Großen und Ganzen bedarf es noch anderer Proben. Wir wiederholen: möge die Zukunft unsere stille Befürchtung zu Nichte machen, möge Rubinstein die üblen Einflüsse seiner Virtuosenlaufbahn verwinden, sich sammeln und geistig vertiefen; möge mit einem Worte neben dem gediegenen Musiker der große Mensch in ihm den höchsten Preis des Künstlers erringen!

P. Lohmann.

Friedrich Hebbel.*)

Je allgemeiner die Verbreitung aller der geistigen Güter wird, die am Beginn einer Culturperiode von wenigen großen Geistern und Herzen errungen worden sind, um so mehr verschwinden die ausgeprägten, schroffen Individualitäten aus der geistigen Welt. Ein gewisses Maaß von Gleichartigkeit wird den künstlerischen Talenten und noch mehr ihren Leistungen gemeinsam, und Diejenigen, in deren Natur oder Bestimmung es liegt, ganz original dazustehen, vermögen dies zuvörderst nur durch das Extrem. Vom Aeußersten der seitherigen künstlerischen Wahrheit oder Wirklichkeit ausgehend, suchen sie den Kreis der Productionen, des Gefühls, der sittlichen Anschauung zu erweitern, vielleicht ganz umzuformen. Etwas von diesem Geiste belebte die gesammte jungdeutsche Schule, aber wir sehen schon, wie wenig productiv dieselbe eigentlich war, und wie ihr bedeutendster, ihr einziger Poet, Heinrich Heine, viel zu wenig strengen Ernst besaß, um seiner eigenen Anschauung überall und unwandelbar getreu zu bleiben. Heine war freilich durch und durch modern, im schlechtesten wie im besten Sinne des Wortes; allein von einem System war bei ihm nicht die Rede, da er ja alle Systeme haßte. Einem von Heine grundverschiedenen Geiste, der seit Heinrich v. Kleist, was Kraft und Ursprünglichkeit der Begabung anlangt, wol der bedeutendste deutsche Dichter ist, war es vorbehalten, mit dem strengsten Ernst und mit eiserner Consequenz aufzutreten, zu drohen, zu schrecken, wo Heine gewitzelt und gespöttelt hatte. Das deutsche Publicum übt unbewußt eine lächerliche Ironie, wenn es gelegentlich Johann Peter Hebel, den Dichter der „alemannischen Lieder", den Erzähler der Anekdoten des rheinländischen Hausfreundes, mit Friedrich Hebbel verwechselt, jenem gewaltigen Dithmarschen, der, wenn nicht die wohlthuendste, so doch die größte und interessanteste poetische Erscheinung dreier Jahrzehnte bleibt.

*) Schon früher, im dritten Hefte des Jahrganges 1858, lieferten wir eine Charakteristik dieses Dichters, die sich jedoch speciell an die damals erschienene Gesammtausgabe seiner „Gedichte" hielt. Der folgende Aufsatz aber will das ganze Wirken Hebbel's vor Augen führen und damit das Bild eines der bedeutendsten Geister unserer, ja aller Zeiten auffrischen und ergänzen. D. Red.

Wenn es zur Würdigung beinahe jedes einigermaßen bedeutenden Dichters nothwendig ist, sein Leben zu kennen, die Wechselwirkung zwischen diesem und seinen Productionen in Betracht zu ziehen, so wird dies in erhöhtem Grade bei Friedrich Hebbel nothwendig. Denn zahlreiche Eigenthümlichkeiten seiner Dichtungen wurzeln in den Eigenthümlichkeiten seines Lebensganges, der eben darum auch schon mehr als einen literarischen Darsteller gefunden hat.

Im nördlichsten Deutschland, vom Ausfluß der Elbe bis zu dem der Eider, mit den deichgeschützten Dünen der Nordsee zugekehrt, liegen die heute zum Herzogthum Holstein gerechneten fruchtbaren Landschaften Norder- und Süderdithmarschen. Vom dreizehnten bis spät ins sechszehnte Jahrhundert hatten die Dithmarschen eine blühende Bauernrepublik gebildet und ihre Freiheit gegen alle Angriffe, an den blutigen Tagen von Bornhövd und Hemmingstedt, gegen die ganze Macht der Krone Dänemark vertheidigt. In Erinnerung dessen beseelt die Dithmarsischen Bauern noch immer ein eigener Geist des Stolzes, der Unabhängigkeit, des auf sich Stehens, und nirgends erscheint wol der sprüchwörtlich gewordene Bauernstolz in stärkerer und, wenn man die Tüchtigkeit dieses Dithmarschenvolkes sieht, in gerechtfertigterer Weise. Inmitten dieses Bauernschlages von urwüchsiger Kraft, unangetasteter, starrer Eigenthümlichkeit wurde Friedrich Hebbel am 13. März 1813 zu Wesselburen in Norderdithmarschen geboren. Er genoß lediglich den Unterricht der Volksschule; die Bibel und die alte Chronik von Dithmarschen bildeten lange Zeit den ganzen Umfang seiner Lecture. Der Knabe zeichnete sich früh durch eine Gluth und Lebendigkeit der Phantasie aus, die jede andere Umgebung den zukünftigen Dichter hätten ahnen lassen. Doch die Verwandten Hebbel's griffen nicht so hoch, und seit seinem dreizehnten Jahre fungirte er als Schreiber des Kirchspielvoigts. Hier fielen ihm allerhand Bücher in die Hände. Von der neueren Dichtung erhielt er einige aber auch die einzige Kenntniß durch neue Lieder, gedruckt in diesem Jahr, wie sie auf den Märkten von Meldorf und Heide feilgeboten wurden.

Ob aber ohne Anleitung, ohne Kenntniß: der junge Hebbel begann zu dichten und an die Oeffentlichkeit zu denken. Der Kreis seines Wissens von literarischer Oeffentlichkeit konnte freilich ein ziemlich beschränkter heißen, doch gab damals eine Schriftstellerin, deren Erzählungen vor Jahrzehnten das Entzücken der Damen- und Kinderwelt waren, Amalie Schoppe, geborene Weise, in Hamburg eine Modezeitung heraus, eine Modezeitung, die auch Gedichte enthielt.


Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Hebbel sendete einige seiner Productionen mit einer näheren Auskunft über seine persönlichen Verhältnisse, seinen Drang, die Welt zu sehen und zu schildern, an die Dame. Uebrigens war dies nicht sein erster Emancipationsgedanke. Er hatte sich mit abenteuerlichen Plänen, als Bänkelsänger in die Welt zu gehen, sich einer wandernden Schauspielertruppe anzuschließen und ähnlichen getragen; sein Brief an Amalie Schoppe sollte ihn vor Alledem bewahren. Wenn die wackere Dame auch noch breitere Romane geschrieben, noch wässeriger und langweiliger Moral gepredigt hätte: es muß ihr in der Literatur ein dankbares Andenken bewahrt bleiben, geknüpft an den Namen Friedrich Hebbel's. Sie hatte kaum die Gedichte desselben gelesen und von seinen Lebensschicksalen erfahren, so machte sie jeden Versuch, den vielversprechenden Autodidakten aus der Einsamkeit seines dithmarsischen Marktfleckens zu erlösen. Sie wendete sich, nachdem die Gedichte in ihrer Modezeitung abgedruckt waren, an den Buchhändler Julius Campe, der damals noch gern strebsame Talente für sich gewann. Es wurde ein für Hebbel sehr erfreuliches Arrangement getroffen, er kam nach Hamburg, um einigen vorbereitenden Unterricht zu nehmen und bezog 1838 die Universität Heidelberg, die er bald mit München, wohin ihn die Schätze und die großen Bestrebungen in den bildenden Künsten zogen, vertauschte. Hier in München entstanden im Geiste seine ersten größeren Dichtungen, während er sich mannigfachen Studien, vor Allem denjenigen der Geschichte, hingab. Gereift, in seiner Dichtereigenthümlichkeit gefestigt, kehrte Hebbel 1839 nach Hamburg zurück und bezog in dem nahen Oertchen Wandsbeck ein freundliches Asyl. Julius Campe, der ihn während der Studienzeit bestens unterstützt, nahm nun auch die frühesten Werke in Verlag. 1840 erschien die Tragödie „Judith“, ein erster Band „Gedichte“, im nächsten Jahre folgte das Trauerspiel „Genoveva“.

Während Hebbel so in dichterischer Zurückgezogenheit lebte, kam der Mai des Jahres 1842 und mit ihm der furchtbare Brand des reichen, blühenden Hamburg. In den Schreckenstagen desselben, deren Einzelheiten die ganze civilisirte Welt erschütterten, schwebte Hebbel in Lebensgefahr. Er wurde von einem der wüthenden Pöbelhaufen, welche die Schuld des großen öffentlichen Unglücks auf Einzelne zu wälzen und an Einzelnen zu rächen suchten, aufgegriffen und nur ein glücklicher Zufall rettete ihn vor der Gefahr, unter den Fäusten und Füßen der Erbitterten zerrissen und zertreten zu werden. Angesichts dieser widrigen Erinnerung, sowie der Verluste, von denen wenigstens für den

Augenblick die Campe'sche Buchhandlung betroffen, endlich aufgemuntert durch die Freundlichkeit des nordischen Goethe, Oehlenschläger, beschloß Hebbel, sich nach der Hauptstadt Dänemarks, dessen Fürst auch derjenige seines Geburtslandes war, zu begeben. Er langte im Juni 1842 in Kopenhagen an, wurde überall wohl aufgenommen und erhielt ein dänisches Reisestipendium für mehrere Jahre. Sein Wunsch, ins Weite zu schauen, war nun gleichfalls erfüllt. Noch in der Abschiedsaudienz erwies sich König Christian VIII. sehr gnädig gegen Hebbel und stellte ihm nach der Rückkehr eine Professur zu Kiel in Aussicht.

Hebbel begab sich deßhalb Anfangs des Jahres 1843 nach Paris. Inmitten der rauschenden und glänzenden Lebenswogen, auf denen er mit einem gewissen Behagen trieb, dichtete er seine Tragödie „Maria Magdalena", schrieb das Vorwort zu derselben und sendete sie an Campe zum Druck. Sie erschien, während sich der Dichter nach Italien begeben hatte. Er verweilte unter dem südlichen Himmel, zwischen den Kunstschätzen und Erinnerungen Roms, inmitten des Volkslebens von Neapel, besuchte auch Sicilien, wohin die wenigsten Deutschen ihre Reise ausdehnen. Auf seine Productionsfähigkeit wirkten die gewaltigen und heiteren Eindrücke sehr günstig, in Italien entstanden oder wurden entworfen beinahe alle größeren Productionen, die in den nächstfolgenden Jahren erschienen und viele kleinere Gedichte, namentlich Distichen und Epigramme.

Im Jahre 1846 kehrte der Dichter nach Deutschland zurück, in der Absicht, über Wien und Prag dem Norden zuzueilen und sich dort die dauernde Stätte zu gründen. Aber sein Aufenthalt in der österreichischen Kaiserstadt sollte länger währen, als er selbst gemeint hatte. An einem Abend veranlaßten, man kann sagen nöthigten ihn Bekannte, das Hofburgtheater zu besuchen, wo eben Raupach's „Nibelungenhort", unter den vielen wässerigen Tragödien des Dichters eine der wässerigsten, gegeben wurde. Hebbel kann sich davon wenig Interesse und Genuß versprochen haben, er fand aber Beides an der Erscheinung und Darstellung der Vertreterin der Chriemhild, Fräulein Christine Enghaus. Schon in den nächsten Tagen suchte er die Bekanntschaft der genialen jungen Künstlerin, und nachdem er sie gemacht, gab er vor der Hand seine Weiterreise auf und noch im Jahre 1846 erfolgte seine Vermählung mit Christine Enghaus, die er indessen ihrer Kunst nicht entzog.

Seitdem lebt Hebbel in Wien seinen Studien und Productionen. Vom Jahre 1845 an, aber sehr langsam, sehr allmälig, begannen sich

die deutschen Theater einzelnen seiner genialen Dramen zu erschließen. In Wien faßten besonders „Judith“ und „Maria Magdalena“ festen Fuß. Später erschienen die Tragödien „Julia“, „Herodes und Mariamne“, „Ein Trauerspiel in Sicilien“, „Agnes Bernauer“, „Gyges und sein Ring“, die Lustspiele „Der Rubin“ und „Der Diamant“, das Drama „Michel Angelo“, Erzählungen und neuerdings eine vollständige Sammlung seiner „Gedichte“, wahrscheinlich als Vorläufer der angekündigten sämmtlichen Werke. Sein Epos „Mutter und Kind“ brachte ihm den von der Dresdner Tiedgestiftung ausgeschriebenen Preis; es ist das letzte der erschienenen Werke, im Manuscript dagegen hat Hebbel bereits zwei Theile seiner großartig intendirten Nibelungen-Trilogie vollendet.

Im Jahre 1853 begab sich Hebbel auf Einladung des Königs Max von Bayern nach München, um dort seine „Agnes Bernauer“ persönlich in Scene zu setzen. 1856 kaufte er eine ländliche Besitzung am Gmundner See, an dessen reizenden Ufern er fortan im Sommer weilte, während für den Winter Wien sein dauernder Aufenthaltsort blieb. Die Stürme und Kämpfe, die Hebbel in früherer Jugend in Folge seines äußerlichen Gedrücktseins, einer gewissen Aussichtslosigkeit bestanden hatte, konnten sich dem äußeren Glücke der späteren Jahre gegenüber mildern. Hebbel gelangte noch zu rechter Zeit zu einem angemessenen Wohlstande, rechtzeitig, ohne im Kampfe den Lebens- und Schaffensmuth gleich anderen Dichtern erschöpft zu haben. So steht er im Augenblick noch rüstig und männlich schaffend da, in ungebrochener Kraft, in gewissem Sinne in fortwährender Steigerung begriffen, so daß ein Urtheil über ihn nicht vollgültig zu geben und in keinem Falle unbedingt abzuschließen ist. Zahlreiche Freunde, unbedingte Anhänger, blinde Anbeter, Nachahmer und Schüler einerseits, — kritische Vervehmer und Verketzerer, Sitten- und Splitterrichter, halbe Kenntniß oder totale Unkenntniß von Seiten des Publicums andrerseits vereinigen sich, um eine Gesammtbetrachtung Hebbel's zu kreuzen und zu erschweren.

Hebbel's originelles Leben will im Vergleich zur Originalität seiner Productionen doch nur wenig besagen. Es wäre unrichtig, ihm den Namen eines Talentes zu geben, denn seine Begabung ist von jener eminenten Macht und Fülle, die ohne Weiteres ein Recht auf den Namen des Genies verleiht. Man hätte demnach annehmen können, daß bei der geringen Zahl epochemachender Erscheinungen auf poetischem und überhaupt auf künstlerischem Gebiet Hebbel sich sowol die unbedingteste

Theilnahme, als die weitestgreifende Wirkung gesichert haben müßte; doch ist von Alledem nicht die Rede gewesen, und die Widersprüche, welche die Literatur bei ihrer Anerkennung Hebbel's erhoben hat, waren, insofern sie auf Wahrheit beruhten, hinreichend, um ihm eine Theilnahme des eigentlichen Publicums, wie sie Heine und Lenau, ja wie sie viel unbedeutendere Dichter gefunden haben, vollständig zu versagen.

Denn ob auch Hebbel, um den Ausdruck Gervinus' zu gebrauchen, in seiner Kraft über die meisten gegenwärtigen Poeten wie ein Eichbaum über das Gestrüpp emporragt, ob er mit einer gewaltigen Phantasie, einem denkenden Kunstverstande begabt sei, ob ihm alle Leidenschaften bis in die letzten Tiefen bekannt und von ihm ergründet sind, ob er eine scharfe Plastik in Entwurf und Ausdruck mit den spannendsten und anregendsten Intentionen verbindet, so stellen sich doch zwei Momente einer rückhaltlosen, unbedingten Anerkennung entgegen. Hebbel's Productionen sind entweder oder gelten für unschön und unsittlich.

Im Grunde sind dies die schwersten Anschuldigungen, die sich gegen einen Dichter aussprechen lassen, und wie man gegen jede derartige Behauptung auf der Huth sein muß, so fällt hier der Zweifel doppelt schwer in die Wagschaale, wenn man sich erinnert, gegen wie viele, wie große und verehrungswürdige Erscheinungen eine ähnliche Anschuldigung erhoben worden ist. Unter Allen, welche Hebbel hier zu vertheidigen suchten, erschienen am kläglichsten die schroffen Realisten, welche sich darauf beriefen, daß Unschönes und Unsittliches im Leben vorkomme, der Dichter überall nur das Leben darstellen könne, die Moral nicht zu den Aufgaben der Kunst gehöre. Besser ließen sich jene Apologeten hören, die sich mit dem Dichter selbst auf eine ideale Höhe stellten. Hebbel sprach im Vorwort zu seiner „Julia" das gewichtige Wort, daß, wenn er Nichts über seine Zukunft, so doch jedenfalls wisse, daß seine Zeit einer späteren gegenüber ihre eigene Moralität gar nicht ärger verdächtigen könne, als durch die Zweifel, die sie in die seinige setze.

Hier haben wir das merkwürdige, obwol in der Kunst nicht neue Schauspiel, daß zwei Parteien eine wie die andere sich auf die Reinheit ihrer Absichten und Bestrebungen berufen, und sich unter einander des Gegentheils beschuldigen. Etwas seltener dürfte der Fall erscheinen, daß beiden Parteien Recht zu geben ist und es nur darauf ankommt, ob man sich einer anschließen oder leidenschaftslos beiden Gehör geben will.

Was das Unschöne anlangt, so ist gewiß, daß Hebbel gleich anderen großen Dichtern Scenen in seinen Dramen hat, die sich an reiner Schönheit mit den Gemälden Raphael's, den herrlichsten Scenen Shakspeare's und Goethe's messen können; es ist sicher, daß solche Scenen sich häufiger in seinen letzten, als in seinen ersten Dramen finden, es ist ferner unbestreitbar, daß besonders in seinen Gedichten oft jene Versöhnung realer und idealer Elemente erreicht ist, die wir für mustergültig halten. Dennoch ist Niemand gegen Hebbel ungerecht oder krittlich, der da sagt, daß Unschönes und geradezu Häßliches, daß Bizarres und Barockes in den Hebbel'schen Dramen üppig wuchert, daß ein Moder- und Leichengeruch hindurchweht, der schwächere Gemüther peinlich berührt, daß neben der colossalen Kraft seiner dichterischen Entwürfe und Ausführungen sich eben so oft colossale Verzerrungen finden. Ob es nun auch von geringer Einsicht in das Wesen der Kunst zeugen mag, von ihr überall nur Licht und nirgends Schatten zu begehren, so giebt es doch oft bei Hebbel keinen Wechsel von Licht und Schatten, sondern einzelne seiner Dichtungen gemahnen an eine dumpfe, schwüle Nacht, in die einzelne Blitze hineinschießen. Und wenn es dichterische Nothwendigkeit ist, auch das Grauenvolle, das Entsetzliche, das Verabscheuenswürdige zu schildern, so geht doch Hebbel im Uebermuth seiner Kraft über die Grenzen dieser Nothwendigkeit in das weite Reich der Vorliebe, der Caprice, manchmal selbst der Manie hinaus.

Alles das, was an sich nur von ganz vereinzelten und des gesunden Urtheils vollständig entbehrenden Enthusiasten in Abrede gestellt wird, rechtfertigen die denkenden Anhänger Hebbel's mit Gründen und Wendungen, die uns direct auf die zweite, größte und schwerste Anschuldigung gegen den Dichter, auf die der Unsittlichkeit, führen. Aber bekanntlich ist ein moralischer Begriff kein mathematisches Exempel, bei dem sich ohne Weiteres, mit unwiderlegbarer Bestimmtheit, sagen läßt, ob es richtig oder unrichtig ist. Und bevor die Frage, ob ein Dichter sittlich oder unsittlich ist, überhaupt entschieden werden kann, ereignet es sich regelmäßig, daß die Frage aufgeworfen wird, was denn überhaupt Sittlichkeit sei? Zweifelsohne giebt es gewisse Dinge, bei denen unter allen Umständen, in jeder Form und Zeit, bei den verschiedenartigsten Völkern und Culturstufen, das Unsittliche und Verwerfliche oder sein Gegentheil einleuchtet. Aber neben diesem absoluten Sittlichkeitsgefühl giebt es ein relatives, d. h. ein solches, dessen Anschauungen und Aeußerungen unter verschiedenen Formen verschieden,

in von einander liegenden Perioden wechselnd sind. Es giebt endlich eine Art von Sittlichkeit, die ganz einfach auf bestehenden bürgerlichen Verhältnissen beruht, und, wenn schon aus den sittlichen Gefühlen, die in der Brust jedes Menschen liegen, hervorgegangen, mit der Zeit außer allen Zusammenhang mit ihnen gerathen kann. Und diese Verschiedenheit des Begriffs ist es, wovon zunächst, aber nicht allein die Gegner unseres Dichters Veranlassung nehmen, ihn des Mangels an Sittlichkeit zu zeihen, und woraus er selbst Veranlassung zu haben glaubt, sich für einen Vertreter der Sittlichkeit und seine Dramen für „zu moralisch“ zu erklären.

Also abgesehen von diesen Allgemeinheiten, ist die Sache einfach die, daß Hebbel in einigen seiner Dramen sich als ein schroffer, consequenter Gegner der geltenden Begriffe von Ehre und Schande erweist. Selbstverständlich muß es jedem Dichter gestattet werden, sich nur innerhalb der Schranken des ewig gültigen, rein menschlichen Sittlichkeitsbewußtseins zu halten, es muß ihm unbenommen bleiben, der bürgerlich moralischen Anschauung die eigentlich sittliche zur Seite oder wenn es sein muß entgegenzusetzen. Und so handelt es sich bei Hebbel nur noch darum, ob er sich überhaupt auf das letztere beschränkt oder wirklich Ueberschreitungen auch der erst angedeuteten Schranken sich zu Schulden kommen ließ und ob er nicht zur Erreichung eines an sich gerechtfertigten Zweckes verwerfliche Mittel angewendet hat.

Am freiesten und unbefangensten fühlt man sich allerdings dem Lyriker Hebbel gegenüber. Seine Lyrik ist freilich keine solche, wie sie bei dem Publicum Glück zu machen pflegt; aber wenn wir aus seinen Gedichten die Erfahrungen und Bestrebungen eines ganzen Lebens, die Gefühle eines ernsten, durchaus tüchtigen Mannes, eines überaus empfänglichen und Alles mit freiem Blick aufnehmenden Herzens ersehen können, so mag uns dies reichlich für den Mangel einiger Farben und einiger melodischen Laute entschädigen. Da ist es vor Allem ein Gefühl, welches am frühesten in der Seele des Dichters hervorgetreten, seine heilige, nie vom Gemeinen und Gewöhnlichen angetastete Liebe zur Kunst. Sie offenbart sich und stellt sich verklärt dar in einer Reihe von Gedichten, besonders von funkelnden Sonetten. Es ist beinahe religiös weihevoll, wie Hebbel den großen Erscheinungen der Kunst gegenübersteht und wir brauchen nur an ein einziges seiner Gedichte, das auf „die sistinische Madonna“, zu erinnern, um einen Maaßstab hierfür zu haben.

Aber auch das rein Menschliche, die Töne von allgemeinerer Art,

Hebbel's philosophische Lyrik, die an Schiller gemahnt, und seine Liebespoesie sind vom reinsten, schönsten Duft überhaucht. Für sein Verständniß auch der zartesten Seiten des menschlichen Herzens giebt ein Gedicht wie dasjenige, welches sich unter der Ueberschrift „In das Album meiner Frau" in den gesammelten Poesien findet, das vollgültigste und schönste Zeugniß.

Selbstverständlich ragen unter den einzelnen Gedichten diejenigen, in denen sich um des erzählenden Inhalts willen die Eigenschaften des großen Dramatikers offenbaren und bewähren können, hoch hervor. In ihnen zeigt sich eine Plastik der Darstellung, eine Feinheit der Charakteristik, eine so ergreifende Grundanschauung, daß man unwillkürlich fühlen muß, mit einem hochbedeutenden Dichter zu thun zu haben, einem Dichter, der noch Anderes zu schaffen versteht, als vortreffliche Balladen, und wären es selbst solche wie z. B. „der Heideknabe."

Wie hoch man auch Hebbel's lyrische Gedichte stellen möge, so muß man im Augenblick, wo es sich um die größere Bedeutung des Dichters handelt, auf den Dramatiker zurückkommen; denn auch sein zuletzt erschienenes episches Werk: „Mutter und Kind", welches wir bereits (IV. Jahrg. S. 213 u. ff.) des Näheren besprochen, hat trotz des wohlthuend schlichten, herzlichen Tones nicht die Bedeutung seiner Dramen. Von dem Dramatiker Hebbel gilt es recht eigentlich, was wir oben sagten: daß Hebbel die bedeutendste deutsche Dichterkraft seit dem Tode Heinrich's v. Kleist sei, von ihm gilt Alles, was über die Fragen der Schönheit und Sittlichkeit in seinen Dichtungen gestritten worden ist. Welchen Eindruck auch die Hebbel'schen Dramen auf die verschiedenen menschlichen Anschauungen und Empfindungen hervorbringen mögen, immer wird es ein gewaltiger und nachhaltiger sein, immer wird man denselben zugestehen müssen, daß sie Manifestationen eines Genies — sei es ein im guten Sinne bahnbrechendes, sei es ein abirrendes — sind.

(Schluß folgt im nächsten Hefte.)

Neue Romane.

Alfred Meißner, **Die Sansara.** Roman in vier Bänden. Leipzig, Fr. L. Herbig.

Die Schnellfertigkeit vieler unserer heutigen literarischen Producte, die wohlgefällige, kecke, trotz eleganter Darstellung nichtssagende Breite, in der sie sich ergehen, verpflichtet die Kritik, auch wenn sie sich nicht im Tadel gefällt, nicht selten zur schneidendsten Schärfe. Um so größer ist die Genugthuung des Kritikers, um so reicher sein Gewinn, wenn er bei einem Werke verweilen darf, dessen Schönheiten hoch über den Wasserstand der belletristischen Sündfluth hinausragen. Der Verfasser des vorliegenden Romans ist ein mit Recht längst gefeierter Dichter. Wir glauben ihm zusichern zu dürfen, daß, wie er seine neueste Schöpfung durchgeführt hat, alle Kenner über sein Meisterthum auch im Genre des Romans einig sein werden. So sehr ist sein Werk ein echter Roman im Sinne der Kunst, daß es uns nicht blos im Allgemeinen das Leben mit dem, was das Schicksal in unberechenbarer Weise zu bringen pflegt, abspiegelt, sondern der Dichter stellt sich eine viel bestimmtere Aufgabe, der es nicht an idealen Haltpuncten gebricht. Er fängt einen großen Theil unseres Zeitalters in den Spiegel seiner Anschauung auf. Er macht seinen Helden selbst, wenigstens im Puncte der Genußsucht, zu einem Vertreter unserer Zeit, obwol dieser, wie es scheint, so unverwüstlich angelegt, so nicht entfernt gewillt ist, eine Schranke durch die Umstände sich setzen zu lassen, als Individuum sich unterzuordnen, nachzugeben, zu weichen, daß er vielmehr titanenhaft über Alles und Jedes hinausstürmt, was ihm irgendwie entgegen sein, oder ihn gar zum Stillstande bringen möchte. Und doch findet er seinen Stärkeren, als er ist. Daß er ihn findet, daß auch von dem Dichter dafür gesorgt wird, „daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen", beweist den Edelsinn des Autors, die ethische Tiefe seines Werkes, und ist eine Anordnung, die nicht blos das Frühere zu seinem vollen Rechte bringt, sondern uns auch, wie Treffliches der Verfasser bereits am Anfange leistet, für's Weitere Bürgschaft gewährt, daß das Ganze zur formellen Abrundung und ideellen Verklärung gelangen werde. Und in der That ist es dazu gelangt.

Wie wir nun unsern Roman in der Bedeutsamkeit seiner Situationen, in der Mannigfaltigkeit seiner Charaktere, in der drastischen

Fülle seiner Ereignisse, in der Macht seiner Spannungen überschauen — wobei es sich von selbst versteht, daß ein Dichter von so ausgezeichnetem Werthe nicht etwa aus der Fabel seines Stücks hervortritt, um in einer besonderen Nutzanwendung Moral zu lehren, indem er deren Unverletzbarkeit dennoch überzeugender lehrt, als wenn er hervorträte — so beruht sein großartiger Bau auf der Grundidee, daß, ungeachtet der Freiheit des Einzelnen, ungeachtet dieser sich selbst als verschuldet anklagt, dennoch ein Schicksal herrscht, dem auch sogar durch Selbstanklage nimmer zu entrinnen ist. Soll ihm entronnen werden, so liegt die Rettung, obwol die Selbstanklage dennoch nie ausbleiben darf, in einer ganz anderen Seelenverfassung. Dies ist ein Tiefgrund, der tragisch genug ist, und der sich nur dann zu voller Genüge aufheitern könnte, wenn das, was als Rettung bevorsteht, nicht blos die Resignation, sondern die Position, nicht die Verzweiflung, sondern die Erneuung von Grund aus, also nicht blos das Nichts, sondern der positive Triumph über die Welt selbst wäre. Der Weltproceß, in den der Einzelne verwickelt wird, ist, äußerlich betrachtet, zwar das Schicksal, aus jener Umwandelung des Helden geschaut aber etwas unendlich Höheres.

Auf jenen düstern, melancholischen Tiefgrund nun trägt der Dichter das Gemälde, die Lebensschicksale seines Helden auf. Wie er sie aufträgt, wie er einen großen Theil des ersten Bandes hindurch verfährt, bewundern wir zwar die Richtigkeit, Leichtigkeit und durchgängige Sicherheit seiner Zeichnung, Gestaltung und Farbengebung, aber wir sind fast bekümmert, wie er nach der Spannung und dem gewichtigen Ernst auch schon der Vorrede seinem Thema gewachsen sein werde. Diese coulante, übrigens äußerst saubere Aquarelldarstellung ist echt modern, jedoch ihr Colorit scheint uns anfangs fast zu leicht aufgelegt, bis wir eines Andern belehrt werden. Sie verräth eine außerordentliche Kunst, den feinsinnigsten Tact. Sie reißt uns hin, und spannt uns von Scene zu Scene. Sie kann uns freilich, je klarer, durchsichtiger sie ist, den melancholischen Hintergrund nicht ganz aus dem Auge rücken, aber Hostiwin, jung, viel gewandt, reich, doch auch geistreich, unstät, doch auch energisch, weiß vor uns das allerdings unter solchen Umständen sehr bedenkliche Recht des Lebenden so geltend zu machen, daß wir eine Zeit lang rathen und rathen, wo er eigentlich hinaus will, und es ihm schon fast zutrauen, die Mächte des Hintergrundes leicht zu versöhnen. Dennoch rast er so in das Leben hinein, spricht allem Gewissen im Menschen Hohn, dringt durch alle

Orgien ungestraft hindurch, giebt sich sogar der Blasirtheit seiner Umgebung hin, ohne selbst zwar blasirt, wol aber um so mehr ein rebellischer Stürmer gegen die Gesetze der Erde und des Himmels zu sein, daß wir an ihm, ungeachtet eine edle Substanz in seiner Natur ist, irre werden, und beinahe unwillig uns von ihm abwendeten, wenn nicht das Schicksal eines seiner Opfer uns am Herzen läge. Dieses ist Cilly. Mit ihr kommt ein ganz neues Ferment in die Darstellung. Diese herrliche Gebirgsnatur, deren lieblichstes Kind jene Frauengestalt ist, bildet im Fortgang der Geschichte den reizenden Contrast zur corrumpirten Gesellschaft der höheren Stände. Der Dichter bringt uns mit der Hand des seltensten Landschafters all' den Duft und alle die süßen Schauer vors Auge, welche den Traunsee und dessen Ufer ewig umweben. Aber freilich bringt auch sein Held, der nimmer begnügte Wüstling, dasselbe Unheil in den Frieden der Gebirgsbewohner, so daß er auch jenes anmuthige Kind in den Untergang zerrt. Jetzt gewinnt die Darstellung mit jeder Zeile an Erhebung wie Vertiefung, an Licht wie an Schatten im günstigsten Sinne. Wir ahnen ein beschleunigtes Gottesgericht. „Die Ballnacht" und „Unter dem Sonnenstein" sind die beiden Glanzpartien, und doch Nachtstücke und Schreckensscenen zugleich, in denen der Verfasser vorzugsweise Reichthum der Phantasie, wie Kunst der Gestaltung schon in der ersten Hälfte des Romans darlegt, hinter denen allerdings so viele Partien im 3. und 4. Bande keineswegs zurückbleiben, wol gar sie noch überflügeln. In jenen Schreckensscenen vereinigen sich die Blitze des Himmels mit den Wassern der Tiefe, um den Hintergrund in die Vorderscene zu rücken, in Handlung zu setzen, und Beatrix und Cilly sind es, an denen es der Vermessenste der Vermessenen erfährt, daß es einen Stärkeren als ihn giebt. So endet der erste Band des Romans, wir aber sind doppelt und dreifach gespannt, was dessen Loos sein werde, der, mitten in die Wetterscheide von Ueberkraft und Ohnmacht geschleudert, fast nur noch als Schatten unter den Lichtern und Lebendigen da ist, wenn er nicht doch noch in eine Lichtgestalt übergehen wird.

So künstlerisch maßvoll verfährt unser Dichter, so ist er in der Steigerung der Darstellung begriffen, daß wir uns im 2. Bande wie in einer ganz neuen Welt befinden. Jene Wetterscheide im Zustande des Helden wird hier zu einer des Romans selbst, nur daß sich in diesem die beiden Theile wie Kraft zu erhöhter Kraft verhalten, nicht, wie in jenem, wie Kraft zu einstweiliger Ohnmacht. Die Grenzscheide bezeichnet erhaben genug der große St. Bernhard (mit seinem bekannten

Hospiz), welcher hier wie ein Obelisk der Natur auf die Ewigkeit zeigt. Es ist genial vom Dichter erfunden, daß dort oben unter den Schneekuppen der Berge, in öder und doch so pittoresker Winterlandschaft, zwei Männer zusammentreffen, die beide, weltmüde, der eine sogar von Himmelsmächten verfolgt, hier wider Willen aufgehalten werden, um sich im Kloster als Freunde zu gewinnen, und damit wieder Lebensreiz genug zu erlangen, um sogar an eine neue Zukunft zu glauben. Der Fürst ist allerdings eine ganz andere Natur als Hostiwin. Der Eine ein Dulder, der Andere ein Frevler; der Eine im sanftesten Schmelz des Gemüths doch noch vom Schicksal verletzt, verzehrender Schwermuth verfallen, der Andere in seinem gigantischen Uebermuth vom Blitze fast mitgelähmt, tiefster Melancholie überantwortet. Sie haben im Kloster gerade Zeit, einander zu beichten, sich zu absolviren. Sie ahnen in der Freundschaft Ersatz für Alles, aber sie ahnen falsch, denn trotz der begonnenen Läuterung kann der Frevler so schnellen Gewinnes nicht freigesprochen sein. Auch der Fürst und sein anderweitiger Begleiter sind, in ihrer aristokratischen Weise sich zu geben, vortrefflich gezeichnet, bis auf den allerliebsten Nebenzug, nach Art großer Herren den Mohren auf bloßen Wunsch zu acquiriren. In der ersten Hälfte der Erzählung seines Erlebten von Seiten des Fürsten schien uns während der Lecture in diesen Ballscenen, wie im abenteuerlichen Erwerben Adelheid's, zu wenig Relief, zu wenig des Außerordentlichen hervorzutreten, bis wir uns später davon überzeugten, daß auch darin des Dichters maßvolles Schönheitsgefühl sich verrathe, indem jene Behandlung der anspruchslosen, so liebenswürdigen Natur des Fürsten völlig gemäß ist. Anmuthige Pläne für die Zukunft werden ersonnen, und — wir sind in Italien.

Hier kommt nun eine Partie des Romans, vom 10. Capitel „Marietta Bonora" an, bis zum Ende des 2. Bandes, welche zum Köstlichsten gehört, was je ein Dichter geschaffen hat. Fragt man, was unser Poet im Komischen, Humoristischen, im vollendet Erquicklichen zu leisten vermag, in der Lebenswahrheit und ideellen Grazie bis zum leisesten Hauch, so antworten wir eben mit jenem Abschnitt. Hier werdet inne, was Poesie, was Malerei und Musik, was Kunst ist! Auf den heiteren Goldgrund des sonnigen Italien malt der Dichter in Marietta und Frau Bonora, in dem Marchese von Val Madonna uns Gestalten, ja er läßt sie in ganzer Figur, in Lebensgröße an uns herantreten, und gegen einander agiren und gestikuliren, daß wir in jenem Lande selbst zu sein wähnen, denn so und nur so

sind Italien und die Italiener. Wir glauben uns in der feinsten Opera buffa zu befinden. Oder wir hören eine der schalkhaftesten, prächtigsten Arien des Maëstro Bellini auf dem Instrument der Sprache. Hier ist Italien, wie es leibt und lebt, die Luft und der Aether seines Klimas, der Duft seiner Orangen, die Schönheit und Blüthe seiner Jungfrauen, die mit Händen und Füßen sprechende Beweglichkeit seiner Männer. Und auch Deutschland bleibt nicht aus, wie es denn für Italien ein besonderes Verständniß hat. Diese ganz unübertreffliche Scala und Luft-Perspective zugleich, in der Pisa vor uns aufsteigt! Ein echt italienisches Haus, das des Tito Bonora, ein echt italienischer Garten. Und nun alle die anderen Scenen von der „Prima Ballerina" bis zur „Entführung" und zum Schlusse, Gestalten zum Entzücken, zum Todtlachen oder doch wenigstens zu höchster Ergötzlichkeit. Hören wir diese reizenden Dialogen, verkehren wir mit Marietta, mit Angela, mit der Signora Alibrandi, mit Frau Bonora, mit dem verliebtesten aller alten Gecken, und doch Zierlichkeit in jeder Bewegung, und doch Humor und Geist in jeder Faser, ich meine mit dem Marchese, kommen nun auch die Deutschen auf diesem classischen Boden an uns heran, Hostiwin, Wallmerode, Falkenau, so steht das ganze Theater zweier Länder nebst Wirklichkeit in ideellster Verklärung zugleich vor uns. Diese Scenen gehen vom lieblichsten Capriccio, durchs süßeste Grazioso, zum wildesten Furioso fort, da, wo aus der affectvollsten Liebesgluth und Schwermuth der deutsch-melancholische Hintergrund wieder vorbricht und siegt, indem Hostiwin in dem Fürsten sein Ein und Alles durch den Tod verliert. Hier, am Ende des zweiten Bandes, wünschen wir nun ganz besonders, daß ein solcher Held nach so tragischen Erlebnissen, nach so gewaltiger Verschuldung, nicht blos in der „Sansara" des Buddhismus, d. h. in der Entdeckung, daß das ganze Existenz-Gesicht nur ein neckender Schein sei, also ein Nichts, welches zum Nichts führt, seine Errettung finde, sondern in einer Existenz, die positive Neugeburt und Versöhnung mit Gott ist.

Wir sind jetzt durch die Kunst des Dichters in die höchste Spannung versetzt, wie er die angedeutete Aufgabe lösen werde. Wir wollen, indem wir mit dem Beginne des dritten Bandes den Gipfel solcher Spannung erreicht haben, hier nicht weiter referiren, theils um dem Leser den hohen Genuß der Entwicklung nicht vorweg zu nehmen — ein Fehler, in den bei derartigen Berichten so viele Kritiker verfallen —, theils da wir unsere Beurtheilung nicht zu weit ausdehnen dürfen. Der Dichter weiß mit derselben Gewandtheit und Frische, die

wir schon an ihm kennen, die Geschichte seines Helden fortzuführen, und sie dennoch durch reizende Nebenpartien zu unterbrechen; Beschleunigung und Hemmung werden kundig gehandhabt. Dort müssen wir dem Dichter die seltenste Geschicklichkeit zugestehen, die Consequenzen der früheren Charaktere zu ziehen, hier überrascht er uns schon wieder mit neuen Gestalten. Der ergötzliche Anfang mit dem Juden Altschul führt uns in Scenen ein, die uns mitten aus der ungenirtesten, leichtesten Geselligkeit der Aristokratie in ernste, gewitterschwüle Vorgänge der Gegenwart versetzen, Vorgänge, die aber ihre Blitze aus der Vergangenheit heraufholen. Das alte Schloß ist nun der Hauptheerd. Graf Milowitsch, die Gräfin, Tobias nicht zu vergessen, ferner, wie der Held selbst jenen Beiden sich gesellt, von dem Einen antipathisch zurückgestoßen, von der Anderen mächtig angezogen wird, alles Das sind Erfindungen von tiefstem Gehalt, über all' Das sind Schauer, Bangnisse, tragische, dann wieder komische Wirkungsmittel ausgeströmt, die uns dennoch die Zukunft nicht errathen lassen. Graf Milowitsch, mit dem unheimlichen Hintergrunde seiner früheren Existenz, ist eine der imposantesten Originalgestalten; die Gräfin unwiderstehlich, anmuthig, fest, edel, hochsinnig, aus ihr grüßt uns das Bild des unvergeßlichen Fürsten in verklärter Lieblichkeit und weiblicher Eigenart, wie aus dem Jenseits, herüber. Wallmerode, der immer sich gleich Bleibende, vielfach Bedrängte und dennoch um Auswege und Wandlungen trotz aller finanziellen Verlegenheiten nie Besorgte, fährt fort, uns zu ergötzen. Wir kommen auf ihn, der es sicher verdient, noch einmal zurück. Fürst Marizza dagegen muß es uns vergegenwärtigen, daß unter den Menschen auch finstere, heimtückische Dämonen umgehen. Nun aber vor Allem die Künstler, van Groote, Petrowsky, sie sind unübertrefflich gezeichnet, ja in Handlung gesetzt, sie tragen ganz das Gepräge jener zerstreuten Gemeinde, die es wagt, auf Erden ein Reich der Schönheit gründen zu wollen und daran scheitert, indem der Eine von ihnen von Dank zu sagen hat, wenn er ein Obdach, Arbeit und vielleicht ein Weib findet, während der Andere entsetzensvoll zu Grunde geht. In Petrowsky gerathen hohes Selbstbewußtsein über seine Leistungen, Idealität, Liebe, Halsstarrigkeit mit dem Weltlauf in den äußersten Conflict. Er ist die Wiederkehr Tasso's auf Erden in ureigener Gestalt und doch auch in einem herzzerreißenden Schicksal. „Das Gastmahl des Pompejus" ist ein Meisterstück des herrlichen Dichters, wie es ein Meisterstück des Malers war. Die Poeten sind wahrlich zu zählen, die solche Erfindungen und Ausführungen aufzuweisen haben wie dieses

26. Capitel. Der Maler begeht an seiner eigenen Schöpfung ein Verbrechen — doch nein, er weiß ja nicht, was er thut — er mordet sein geistiges Kind, und wie er zur Besinnung kommt, wie er die schlotternden Glieder des Dahingeopferten zusammenrafft, ahnt er wol dunkel, was er gethan, entsetzt sich vor sich selbst, und wankt in die Alpenwelt, um sich ein Grab zu suchen. Endlich das Verschwinden des Grafen, seine Wiederkehr, eine Geistererscheinung bei lebendigem Leibe, wie sie nur je einem Genius gelungen, wir rathen wiederholt, wie es zugegangen sein, was daraus werden dürfte, errathen es doch nicht, und — schlagen den letzten Band mit seltener Hast auf.

Dieser vierte Band ist vom Dichter sichtlich mit einer gewissen Schnelligkeit gearbeitet worden. So hat er Manches verkürzt, was wir in aller früheren Behaglichkeit ausgeführt wünschten, aber was er giebt, beweist dieselbe Unerschöpflichkeit des Vermögens, und auch hier führt er wieder Gestalten, Scenen herauf, denen wir unseren vollen Beifall zu zollen haben. Wir finden Hostiwin auf seinem Schlosse in Böhmen. Was Alles hat er erlebt, wie war er ehedem, und was ist er jetzt! Und dennoch, ein süßer Mond der „Wehmuth" steht über dem Schlosse, leuchtet in Hostiwin's Zimmer, und aus dem, was aus dem Innersten jenes Mannes hervorklingt, entnehmen wir, was wir längst wissen, daß er doch im tiefsten Grunde eine edle Natur ist. Auch mit Wallmerode treffen wir aufs Neue zusammen. Es ist nun einmal wahr, was man ihm auch nachsagen möge, er war stets und bleibt ein köstlicher Humorist, erheiternd in jedem Betracht, und ich möchte fortan in keiner Erdenwelt mehr leben, in der es nie einen Wallmerode gegeben hätte. Er ist ein wahrer Falstaff an Aufschneidereien, die er noch dazu mit wahren Stellen belegt, welche er ewig aus den Alten citirt; er ist geistreich, nobel, stets im Besitze der Kunst anmuthiger, witziger Unterhaltung, wie er ohne Literatur nun einmal nicht zu leben vermag. Wie er sogar in einem bloßen Absteigequartier sein Zimmer mit Folianten schmückt, die Papiere geschmackvoll ordnet, könnte man ihn selbst einen pittoresken Gelehrten in Cavaliergestalt nennen. Kurz, Wallmerode ist der liebenswürdigste aller Schalke und Schuldner, die je in Geldverlegenheiten gewesen sind, ohne es sich je merken zu lassen, und doch von gelehrter Art nie lassend und nie der Grazie der Frauen uneingedenk. Und welche Neuheiten gehen und kommen, welche neue Spannungen wachsen aus den alten hervor! Die Charaktere nicht minder mannigfaltig, die früheren folgerichtig zu Ende geführt; von jenem Fremden, der die täuschendste Pistole der Ironie

auf die Brust eines Jeden setzt, mit dem er spricht (S. 88), von der trefflichen Wittwe Mengsen, bis zu Petrowsky's Untergange u. s. w.

Das Ende Petrowsky's ist wieder durch und durch meisterhaft, eine der grandiosesten Schönheiten, aufgefangen mit teleskopischer Phantasie. Indem Petrowsky auf der gefrorenen Gebirgskuppe einsam in winternder Landschaft sitzt, indem er verzweifelnd die Arme ausstreckt, indem er so stirbt, gemahnt er uns wie ein zu Eis gefrorner Wegweiser, der einst Mensch mit glühenden Lebenspulsen gewesen, ja, ein zur kalten Leiche gewordener Wegweiser, der nun von Diesseits in das schönere Jenseits weist. Und allerdings, Petrowsky durfte nicht ersticken, nicht verhungern, nicht ertrinken, er durfte sich nicht erdolchen, nein, er mußte erfrieren in der kalten Welt, in der Zone des Eises, da ja sogar zwischen die Gluthen seiner Liebe und Gegenliebe das Leben jenes Eis der Standes-Differenz warf.

Was unseren Roman einzig in seiner Art macht, ist vielleicht dieses, daß sich in ihm eine Wirklichkeit aufschließt, die bis auf alle Stände und Menschen lebenswahr gezeichnet und colorirt ist, und die dennoch, ohne daß der Dichter häufig zu Reflexionen greift, sich in den Aether der Idealität emporhebt, und diese auch zum Siege bringt. Das Gesagte beweist vor Allem die letzte Läuterung, der Hostiwin entgegengeht. (Siehe Cap. 13 u. 14.) „Der Jäger in der Rauh" ist daher das Seiten- und Gegenstück zum St. Bernhard. Wie auf diesem die Umgestaltung des inneren Menschen bei Hostiwin begann, so kommt sie dort in jener neuen Alpeneinsamkeit zur Vollendung. Der Rauhjäger tritt (wie etwa jener Manes im „Empedokles" bei Hölderlin), ein Schuldmahner, unserem Helden in den Weg, im Angesichte der Gletscher, die hier wie einst auf dem Bernhard eine Wetterscheide bilden zwischen Alt und Neu, zwischen Zeit und Ewigkeit. Er kämpft, er besteht wie ein Held, und bleibt seinem Feinde auch den Edelmuth und die Liebe nicht schuldig. Soll es denn immer nur der Tod sein, der versöhnt? Diese Forderung ist in der Aesthetik nur eine herkömmliche, rohe Geschmacklosigkeit. Dort erfüllt sich viel mehr die Mission der Gerechtigkeit durch die Umkehr des Helden zur maßvollen, gesetzlichen Liebe, die sich zuletzt bei ihm durch die Vermählung mit der verwittweten Gräfin vollbringt. Auf dem Wege dahin schreiten wir auch durch Scenen, die wahrlich komödisch genug sind, und das Lustspieltalent unseres Dichters aufs Entschiedenste verrathen, so das Wiedererkennen Valmadonna's und Altschul's, Wallmerode's Bräuti-

gamsstand u. s. w. Aber die Krone von Allem, somit der Schlußstein des Romans, ist das idyllische Hochzeitfest Hostiwin's.

Möchten wir auch wünschen, es hätte dem Verfasser gefallen, den inneren sittlichen Kampf seines Helden, den Sieg über sich selbst, noch etwas stärker hervortreten zu lassen, so ist er doch schlagend zur Sprache gebracht. Und so gewährt der Schluß in seiner idyllischen Anspruchslosigkeit eine herrliche Befriedigung im Sinne des verklärten Fürsten und seiner ihm ebenbürtigen Tochter, denen Hostiwin seine Rettung verdankt.

Wir gratuliren einem Dichter, der so Ausgezeichnetes zu schaffen vermochte, und gratuliren einer so überaus thätigen Verlagshandlung, die es der Oeffentlichkeit übergab. Für die nächsten Auflagen wäre, der leichteren Uebersicht wegen, ein Inhaltsverzeichniß zu wünschen.

Alexander Jung.

Betrachtungen über die Malerei der Gegenwart.

(Fortsetzung.)

Ehe ich nun zu einer Aufzählung der anderen künstlerischen Berühmtheiten übergehe, die nach den Schulen und Städten, denen sie angehören, vertheilt waren, erlauben Sie mir einige Worte über die kirchliche Malerei zu sagen. Leider ist es unmöglich gewesen, die schönsten Monumente dieser Kunst in den Saal der Ausstellung zu übertragen; sie wären ein Beweis gewesen, wie weit dieser Kunstzweig in unserer Zeit davon entfernt ist, zu verblühen und auszusterben, wie Manche versichern möchten; wie er im Gegentheil von neuem Saft und Mark sich durchdrungen zeigt, wie seine Lebenskraft durchaus nicht erschöpft ist, wenn er sich auch in seinen neuesten Kundgebungen nur gering vertreten zeigen konnte.

Viele und selbst geistvolle Menschen möchten die volle Lebenskraft gewisser Anschauungen in den Künsten nur in jenen Zeiten gelten lassen, die sich gänzlich von ihnen beherrscht zeigen. Wir leben freilich nicht mehr in den Tagen der Fiesole und Memmlink, wo man sich so ausschließlich religiösen Stoffen hingab, daß man dieselben nicht allein in allen Gemälden für Kirche und Haus, sondern sogar zur

Verzierung für die allerweltlichsten Gegenstände verwendete; heut zu Tage wird es schwerlich mehr vorkommen, daß man eine Verkündigung Mariä auf einen Schmuckkasten, eine Grablegung auf eine Majolika-Schüssel, eine Dreieinigkeit auf eine Mantelagraffe malt. Wie alle anderen Künste auf religiösem Boden erwachsend, und von ihm aus über alle weltlichen Gebiete sich ausdehnend, hat auch die Malerei ihre Ausschließlichkeit aufgegeben, ohne dadurch die Fähigkeit einzubüßen, zu rechter Stunde wieder neue Wurzeln in mütterlichem Boden zu treiben. Unter der Fülle vorhandener Kunstproductionen beachten viele Künstler und Kenner die gegenwärtige Blüthe kirchlicher Malerei zu wenig, die von um so größerer Bedeutung ist, als sie in Deutschland wie auch in Frankreich einen eigenthümlichen Charakter hat, obgleich in letzterem die geringere Anzahl von Meistern mit großer individuellen Unterschieden nicht das Gepräge eines allgemeinen kirchlichen Styles aufweist, welcher sich nach unserem Jahrhundert kennzeichnete. Hier wie dort zeigt sich aber durchgehends eine kräftige Reaction gegen den verdorbenen zopfigen Styl des achtzehnten Jahrhunderts auf diesem Felde. An Stelle der Ziererei, der Gefühlskoketterie, des Gewirres von Linien ist Strenge der Form, Ernst und Tiefe der Empfindung, Andacht, Frömmigkeit, eine gewisse Weihe getreten, die manchmal gesucht, oft aber auch sehr glücklich gefunden erscheint. Wenn der erste Impuls zu dieser Regeneration aus einer einseitigen Alterthümelei, einer oft servilen Nachahmung der Präraphaeliten hervorging, so bildeten diese doch nur einen kurzen Uebergangsmoment. Overbeck, der diesen Umweg am beharrlichsten verfolgte, gelangte dennoch zu einer Selbständigkeit, einer persönlichen Charakteristik in seinen Werken, vermöge deren er sich ebenso von seinen gleichstrebenden Zeitgenossen unterscheidet als von der Periode Giotto-Perugino, diesem goldenen Zeitalter asketischer Kunst. Es hieße sehr oberflächlich zu Werke gehen, ganz verschiedene Künstler wegen einiger äußerlicher Reminiscenzen in eine Kategorie stellen zu wollen. Fülle der Formen, Straffheit des Körperbaues ist ein gemeinschaftliches Kennzeichen verschiedener Meister, die den am meisten auseinandergehenden Schulen angehört haben. Giulio Romano und Rubens, Teniers und Boucher sind unterschieden genug, doch theilen sie sämmtlich die Abneigung gegen das Magere, das Streben nach Ueppigkeit des Fleisches. Warum sollten also die Maler, welche ein asketisches Gepräge in ihre Figuren legen, nicht auch ihre Individualität bewahren können, als ob kein tiefer liegender Zug sie von einander unterschiede, als ob die

kirchlichen Typen nicht eben so viele Abstufungen zuließen wie die weltlichen, als ob die religiösen Stimmungen nicht auch sehr wechselnde und reichhaltige Tonalitäten in sich trügen? Wenn schon Overbeck jene Selbständigkeit bewahrte, so sehen wir in anderen Künstlern die individuelle Besonderheit noch entschiedener sich kundgeben. Ohne Cornelius zu nennen, der die christlichen Stoffe gleich Michel Angelo mehr geist- als gefühlvoll behandelt und mehr stürmische Bewunderung als ruhige Beschaulichkeit hervorruft, führen wir unter den Aelteren Veit, Steinle, Führich an, die unter einander keine große Aehnlichkeit haben, alle aber mehr Zeichner als Maler sind, sich bedeutender im Darstellen einzelner Gestalten und Gruppen als im Entwerfen complicirter Compositionen zeigen. Daß diese Meister, wie andere unserer christlichen Maler, die Farbe vernachlässigen, weil sie nur zu oft zur Verherrlichung des Gedankenlosen mißbraucht wird, rächt sich an ihnen, wenn sie malen sollen; sie excelliren aber jedesmal, wenn ihnen ein schlichter Vorwurf Gelegenheit giebt, ihrem vollen Gefühl in einem idealen Kopf, einer heiligen Gestalt Ausdruck zu verleihen. Vor Allen zeichnet sich Deger durch eine reiche Vereinigung verschiedener Gaben aus, denn er gesellt zu den Vorzügen der Genannten eine große Meisterschaft in der Farbe. Weder trocken, noch zu üppig, treffen seine Formen eine äußerst glückliche Verbindung leichten Emporstrebens mit der nöthigen Gehaltenheit, welche den Contouren die zur vollen Anmuth erforderliche Rundung verleiht. Nirgends finden wir ein so vollkommenes Gleichgewicht des mystischen Gedankens und seiner sinnlichen Verkörperung. Ohne je die Grenzen der künstlerischen Ausführbarkeit zu übertreten, scheut er durchaus nicht solche Momente, in denen das Gefühl fast sich dem Darstellen im Bilde zu entziehen scheint; er behandelt aber solche Gegenstände mit so männlicher Bestimmtheit, mit soviel Kraft, daß der zu Grunde liegende dogmatische Gehalt sich nie verflüchtigt oder in unklare Allegorie ausartet. — Die Düsseldorfer Schule wird nach dieser Seite ihrer Richtung hin öfters mit Grund getadelt; das Verdienst ihrer Meister bleibt nichtsdestoweniger ungeschmälert. Da man aus früheren Kunstepochen meistens nur vorzügliche, und deßhalb sorgsam aufbewahrte Bilder kennt, so schreibt man allen ihren Künstlern Talent zu; von den Zeitgenossen sieht man natürlich mehr Mittelmäßiges und findet die Anzahl der Meisterwerke im Verhältniß gering. In hundert Jahren aber wird das Unbedeutende verschwunden sein und man wird auch unsere Zeit nur nach ihren Höhepuncten richten.

Dann wird man in unserer religiösen Malerei einen idealen Charakter finden, der keiner anderen Periode angehört und den Geist unserer Zeit in dieser Sphäre nicht minder abspiegelt, als andere Zweige der Kunst in der ihrigen; als eines ihrer merklichsten Abzeichen wird die Herausbildung einer veredelten deutschen Physiognomik und eines verklärten Ideals deutscher Weiblichkeit erkannt werden. Die Madonnen von Deger, Schrandolph, Ittenbach, Carl und Andreas Müller erinnern in keinem Zuge an den Typus der altitalienischen und altdeutschen Schulen. Sie zeigen uns wol auch ein schönes Antlitz mit innigem Ausdruck. Das Antlitz ist aber ganz anders geformt und gehalten, der Ausdruck hat eine andere Betonung. Wir sehen eine anders geartete Naivetät, eine anders gefaßte Extase vor uns; die mütterliche Zartheit, die jungfräuliche Demuth ist in einem anderen geistigen Lichte geschaut. Diese Madonnen sind ganz so deutsch, wie jene italienisch waren; auch die Heiligen dieser deutschen Maler ähneln jenen der südlichen oder flamändischen Meister durchaus nicht. Sie tragen unverkennbar das nationale Gepräge, und wo sich in ihnen allgemein menschliche Seelenzustände aussprechen, sind diese dennoch ganz entschieden von deutscher Besonderheit des Empfindens mit seinen Vorzügen und Schwächen durchdrungen. Auch an dem Christus-Typus wird diese Umwandlung fühlbar. Der psychische Ausdruck ist hier überwiegend vor der Schönheit erstrebt, ohne je die Vornehmheit der Linien gänzlich zu beeinträchtigen, wie es früher geschah. Es wäre ungerecht, wenn man etwa fragen wollte, wie viele Christusköpfe seit dem Jahre Achtzehnhundert gemalt worden sind, die man dem auf Tizian's Zinsgroschen ebenbürtig nennen könnte. Dieser Christus war zu seiner Zeit ebenso einzig wie heute. Im Ganzen aber unterliegt es keinem Zweifel, daß man in den altitalienischen Schulen mehr Christusbilder finden wird, die durch Reinheit und Majestät der Züge wirken, in der jetzigen deutschen Schule dagegen mehr solche, die bei einem minderen Adel der Formen durch einen bestimmter ausgeprägten, der umgebenden Handlung entsprechenderen Gefühlsausdruck unmittelbarer zum Herzen reden, weil der Maler dahin zielte, das unaussprechbare Wort deutlich in die Züge zu übertragen. Wenn zu einer gegebenen Zeit ein Kunstzweig so völliges Aufgehen in der Denk- und Gefühlsweise eines Volkes zeigt, wie sie eben nur diesem und keinem anderen Volke eigen sind, so darf man wol behaupten, daß dieser Zweig nicht im Welken begriffen ist, daß er im Gegentheil neue Blü-

then giebt und verheißt, die unserer Aufmerksamkeit, unseres Staunens werth sind.

Nicht durch einen einzigen Carton waren die großen Fresken, die Zierden so mancher moderner Kirchen, repräsentirt, so daß man Heß und Schraudolph von München, Deger, diesen hochbedeutenden Künstler, der noch verhältnißmäßig zu wenig berühmt ist, und ebenso die beiden Müller von Düsseldorf nur aus einigen Copien auf Porcellan und aus wenigen Kupferstichen kennen lernen konnte. Die Bilder von Schadow, Mücke und Köhler waren nicht die geeigneten, um einen rechten Begriff von der hohen Wichtigkeit der kirchlichen Malerei zu geben. Von Schadow, über dessen Mittelmäßigkeit als productives Talent man nicht vergessen darf, daß er ehemals einen heilsamen Einfluß ausgeübt, war ein großes Bild da: fons vitae; eine kalte, weichlich gemalte, ziemlich leblose Allegorie, der man vorwarf, sie enthalte soviel Wasser, daß das Feuer nicht aufkommen kann. Die von Engeln emporgetragene Catharina von Mücke, durch den Stich längst und mit Recht populär geworden, verliert zu sehr durch ihre geleckte Pinselführung. Köhler ist so voll Raphael, daß man bedauern muß, den Künstler auf einer Gedächtnißschwäche zu ertappen, was die Poesie anbetrifft, deren Vorbild er schon in Rom gesehen. Mintrop, dessen Biographie wie ein fernes Echo an die des Giotto erinnert, hat leider den Crayon erst spät zur Hand genommen. Welche herrliche Gaben, wie viel Feuer, Erfindung und Beweglichkeit besitzt er! Die colorirten Cartons von Ruben aus Wien hingen nicht zu ihrem Vortheil neben denen Führich's, eines strengen, überzeugungstreuen Meisters, dessen Thomas, wie er die Hand in Christi Wundenmaale legt, sich durch ein warmes poetisches Gefühl und eine neue Auffassung auszeichnet. Von einem jungen Maler, einem Schüler Kaulbach's, der jetzt am Hofe des Herzogs von Meiningen lebt, von Müller, war eine große Zeichnung, eine Madonna von zwei Engeln umschwebt, ausgestellt, mit episodischen Lunetten nach den Evangelien, die ohne Zweifel zum Besten gehören, was neuerdings in dieser Richtung geleistet ist und dem jungen Meister einen eben so großen Erfolg auf dem kirchlichen Gebiet verspricht als sein Carton der Wittekindschlacht in der historischen fand. Da wir Overbeck's Evangelien schon erwähnt haben, die zu verbreitet sind, als daß sie ein neues Urtheil über diesen Künstler veranlassen könnten, der treu und enthusiastisch die ergriffene Fahne des Vorraphaelismus emporhält und diese seine Richtung inmitten eines austrocknenden und unfruchtbaren

Nachahmungsverfahrens mit einer glühenden Hingebung verfolgt, mit einer Consequenz und einem Gelingen, die gewiß nur ihm angehören — bleibt nur noch zu sagen, daß weder Veit noch Steinle durch maaßgebende Arbeiten vertreten waren. Die von ihnen vorhandenen Bilder gehörten nicht zu ihren trefflichsten, abgesehen von einem feingefühlten und ausgeführten Frauenporträt von Veit. Die Germania und Italia des Letzteren in colorirtem Carton ernteten hier dasselbe Lob, das man ihnen überall zu spenden pflegt. Was die für das Kölner Museum bestimmten Fresken von Steinle betrifft, so waren die Stimmen über den Werth der vorhandenen Skizzen sehr getheilt, und ich fürchte, daß die tadelnden die gewichtigeren waren.

Ich übergehe eine Menge von religiösen Bildern, die sich weit erbaulicher durch ihre Intention als durch ihre Ausführung zeigten. Manche erhoben sich allerdings über eine gewisse ehrbare Mittelmäßigkeit und verdienten dem Vergessen entzogen zu werden, aber in den meisten stieß eine unangenehme süßliche Affectation die ernsten Kenner ab, nicht hinzugerechnet, daß in einer beträchtlichen Anzahl eine geschmacklose Symbolik oder asketische Tendenz mit Sinnenwidrigkeit gepaart und leicht geeignet war, die Vorurtheile weltlicher Künstler gegen diese Richtung zu bestärken.

Neben der katholisch-religiösen Richtung, deren Sommitäten ich soeben erwähnt, besteht eine protestantische, die sich großer Namen, wie Schnorr und Lessing, populärer Berühmtheiten wie König und Jäger, und mancher Anderer rühmt. Die Holzschnitte der Bibelillustrationen von Schnorr sind ganz geeignet, die hochpoetische Begabung dieses Künstlers in glänzendstem Lichte zu zeigen, der bereits in seinen römischen Fresken aus Ariost, von denen diese Ausstellung einige Skizzen aufwies, und noch mehr in seinen Münchner Fresken kräftige Proben seines Talentes abgelegt hatte. Wenn seine Nibelungen auch jenes Genie vermissen lassen, das selbst den Feinden Bewunderung abnöthigt, so folgt man doch mit Interesse dem Gedankengange dieses schönen Werkes, das überall sinnreich, fein angelegt, oft lebhaft gefühlt und immer correct gezeichnet ist. Dennoch bleibt die Bibel das wesentliche Monument Schnorr's, weil hier poetische Inspiration und sein inniges Gefühl im freiesten Aufblühen mit einem ihrer Natur zusagenden Gegenstande die Gelegenheit gefunden haben, all ihre Kraft, all ihre Erfindung, all ihre Kühnheit und Grazie zu entwickeln. In voller Reife concipirt, läßt dies Werk durchaus keine Unentschiedenheit des Styls mehr bemerken; es giebt

die Individualität des Autors vollständig wieder; es verräth keine Antiquitätsgelüste mehr, wie die im Jahre 1817 gemalte Madonna, und der Orlando. Mit Meisterhand wirkt er hier in großem Style der großen Meister mit eben so viel Sicherheit und Freiheit als Glück. — Lessing hat viele Parteigänger. Als Historienmaler, dessen erste Bilder lebhafte Sensation machten, und als berühmter Landschafter genießt er eines zahlreichen Publicums und eines Rufes, den man in einzelnen Kreisen bereits als einen classischen betrachtet. Er hatte keine Landschaften, zum Ersatz aber seine Hussitenpredigt und die Skizze zu seinem Pabst Paschalis nach München geschickt. Im Ganzen schien es mir, als hätten sich die Liebhaber mehr als die Künstler mit ihm beschäftigt, die ihn weder heftig angriffen noch warm vertheidigten. Man findet leicht heraus, daß er bei seinen Hußbildern von dem Streben ausging, den in seiner Weise fanatischen Haß gegen Rom zu idealisiren; es ist ihm gelungen, den Ausdruck für diese Intention zu finden, ohne daß er jedoch seinen Bildern jenen intrinseken Kunstwerth verliehen, der, abgesehen von den Sympathien und Leidenschaften, die der Gegenstand hervorruft, zugleich die Schätzung der Kunstgenossen sichert. Der Papst Paschalis, eine Hofscene, die unvermeidlich sehr conventionell in den Stellungen sein mußte, hatte wegen der outrirten Handlung des Kaisers und der Bischöfe, die man zu theatralisch fand, am meisten von der Kritik zu leiden. — Das Leben Luther's von König hat gerechten Anspruch auf die Vorliebe des Publicums. Fromme Leute lobten seine Psalmen-Illustrationen höchlich, doch blieben sie eben so wenig bemerkt, wie sein großer Carton: Luther mit seinen Freunden die Bibel übersetzend, und wir können uns diesen Mangel an Aufmerksamkeit ganz gut erklären. — Von Jäger war eine Magdalene zu den Füßen des Heilands ausgestellt, in welcher alle seine Vorzüge: schönes Maaßhalten, solide Arbeit, achtungswerthes Streben, die ihm einen ehrenvollen Platz zweiten Ranges sichern, vereinigt waren. — Es ließe sich diesen Namen noch Bendemann anreihen, wenn er nicht so ausschließlich Gegenstände des Alten Testaments behandelte, daß seine Bilder eher einen nationalen Charakter haben (der von einer elegischen Bitterkeit erfüllt ist, die weit über das in Farben Ausgesprochene, das oft mattherzig und unzulänglich erscheint, hinausgeht), als ein wirklich religiöses Gepräge tragen. Und endlich J. Hübner, wenn er sich nicht durch die classische italienische Manier in seinen Madonnen, Heiligen und Kirchenfenstern zu merklich dem Katholicismus näherte; seine letzterwähnten Glasmalereien zeichnen sich, wenn nicht durch Neuheit

der Conception, so doch durch eine vorzügliche Delicatesse der Behandlung, ein Streben nach Schönheit und Anmuth in der Form, und durch eine vollkommene Klarheit der Gruppirung aus.

Düsseldorf hatte, wie zu erwarten war, ein großes Contingent Bilder von secundärem Werth gestellt; hier waren alle Genres vertreten, vom eigentlichen Genre, durch religiöse Idyllen, fromme Gegenstände, zu Illustrationen von Dichtern und Dramen bis zur Landschaft und Historie. Da hingen die Kinder Eduard's von Hildebrandt und die breiter ausgeführten von Stilke, dem es in seinen zahlreichen Werken weder an Schwung noch an poetischem Gefühl gebricht, trotz der Schwäche mancher seiner Productionen, die er in einem Uebermaaß von Bescheidenheit der Oeffentlichkeit preisgab. Obwol er sich zur Zeit in Berlin niedergelassen, steht er in zu innigem Zusammenhang mit der Düsseldorfer Schule, als daß er nicht an diesem Orte genannt werden sollte. Der Amerikaner Leutze hat leider versäumt, einige seiner Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte einzusenden, in denen er ein so schönes Talent bekundete.*) Wer sie gesehen, konnte sich von dem Leben, der Bewegung, dem pittoresken Gefühl, das diesem Maler innewohnt, überzeugen; es scheint aber, als hätte Held Washington all seine Wärme aufgezehrt, und der Maler sich in einem Zustande der Leere und Kälte befunden, als er seine letzte Soirée Karl's II. malte, ein Bild, dessen ganze Wirkung auf einem etwas schwerfälligen, teigigen Colorit beruht; dessen Inhalt den verwandten Lichtscandal gar nicht zu tragen vermag; dessen rohe Figuren durchaus Nichts von dem entarteten aber reizenden Leben jenes Hofes haben. Anna Bolena, von Heinrich VIII. Wolsey's Entlassung fordernd, ist so gänzlich verfehlt, daß man es nicht ernstlich kritisiren möchte. Milton, der vor Cromwell und seiner Familie die Orgel spielt, ist ohne alles und jedes Interesse, und ganz dasselbe läßt sich von dem seine Pläne auseinandersetzenden Columbus sagen. Nissen hat einen König Lear gemalt, in welchem das Uebermaaß von Wuth den Beschauer eher abkühlt als erwärmt. Anerkennung verdienen von demselben Künstler die Porträts seiner Mutter und Schirmer's.

Berlin hatte ein großes Bild von Hensel geschickt: Christus und die Samariterin am Brunnen, welches ernste Studien und fleißiges

---

*) Man vrgl. über die Historienbilder dieses und der folgenden Meister den wiederholt citirten Aufsatz von Andreas Oppermann, IV. Jahrg. Heft 2.

Streben nach einem noblen Ziele zeigt, auch von warmem Colorit ist.*) „Christus, Jairi Töchterlein erweckend“ von G. Richter hatte auch Verdienste in der Farbe, sündigte aber durch Abwesenheit der Studien, welchen das erstgenannte Bild seinen Werth verdankt. Die Zeichnung ist incorrect und die verschiedenen Figuren sehen aus, als wären sie verschiedenen Meistern entlehnt. In einem Typus erkennt man Raphael, in anderen Rubens und in Jairi Töchterlein selbst glaubt man eines jener Modelle zu begegnen, die einem Stereoskopenfabricanten sitzen. Nichtsdestoweniger bildet sie mit den nächstumgebenden Figuren den Theil des Bildes, der am meisten Natürlichkeit, wirkliches Leben und richtiges Gefühl für Form und Farbe hat. Eine große Leinwand von Schrader: Esther vor Ahasverus darstellend, ließ bedauern, daß soviel Roth und Braun, so großer Geberdenaufwand und heftige Bewegung an ein so geringes Resultat verschwendet war.

Menzel, der aus der Illustration Friedrich's des Großen sich eine Specialität gewonnen, und bereits eine Folge von Porträts der Generale dieses Königs mit wirklicher Vollendung und höchst eigenthümlicher Begabung ausgeführt, hat sich auch eine Specialität in Pinselführung und Colorit zu eigen gemacht, die er auf dieses von ihm fast ausschließlich behandelte Jahrhundert anwendet, und die, wie der Geist dieser Epoche selbst, wenig Germanisches an sich trägt. Der Flitter im Colorit, die Effecthascherei sind hier ganz an ihrem Platz und gehen trefflich Hand in Hand mit der Kleidung und der gekünstelten, manierirten, verschnörkelten, verrotteten Weise jener Periode voll skeptischer Satyre. Nicht alle Bilder Menzel's fallen gleich glücklich aus. Die auf der Ausstellung gehörten aber unbestritten zu seinen vorzüglichsten. Der von Nachtfackeln phantastisch beleuchtete Ueberfall bei Hochkirch ist eines seiner größten Bilder, und gehört zu denen, auf welchen die gesuchten Effecte die meiste Berechtigung haben, und mit einer Consequenz durchgeführt sind, daß eine gewisse Einheitlichkeit des Totaleindrucks bewahrt bleibt; man möchte es mit einem Meyerbeer'schen Finale vergleichen. Sein Carton: Friedrich Wilhelm eine Schule inspicirend ist ein Meisterwerk, das durch seinen schlauen physiognomischen Ausdruck, durch das Natürliche der Gruppirung und die prägnante Wahrheit der Scene alle sonstigen Arbeiten des Künstlers übertrifft. An letzter Stelle in Bezug auf Berlin nenne ich einen Künstler, den

*) Weiteres sehe man in Oppermann's Aufsatz.

man zu den ersten zu rechnen gewöhnt ist und dessen Marmorstatue bereits den Eingang zum Museum jener Residenz ziert; da aber Schinkel eigentlich Architect ist, so darf man die von ihm ausgestellten Skizzen zu den Fresken am Berliner Museum nur mit einer ausnahmsweisen Nachsicht beurtheilen. Wollte man diese Nachsicht umgehen, so könnte man mit großer Strenge gegen ihn verfahren, denn es ist unmöglich, dieser mangelhaften Zeichnung, der linkischen Gruppirung, dem übertrieben intentionirten Colorit irgendwie Geschmack abzugewinnen. Hält man sich an die Composition, so hat man eben auch nur eine fade Sentimentalität, ein heterogenes Gemisch von Hellenismus und Pantheismus, von Humanismus und Jean-Paulismus. Schinkel hat (wie Schadow in einer anderen Sphäre der Kunst) ein großes Verdienst als ein erklärter Gegner des Perückenstyls, als enthusiastischer Erneuerer einer höheren Kunstrichtung, als leidenschaftlicher Verehrer der griechischen Meisterwerke; Niemand wird jemals die Ehre schmälern können, die er in dieser Hinsicht errungen hat; aber ich glaube, die Zeit kommt, wo die Achtung vor seiner Ueberzeugung und dem von ihm als Bannerträger bewiesenen Muth nicht verhindern wird, seine eigene Productionsbegabung und deren Erzeugnisse mit einem mäßigeren Gefallen zu beurtheilen. Man wird ihn als einen treffenden Beweis von der Unmöglichkeit ansehen, eine Kunst vergangener Epochen tale quale in die moderne zu übertragen, von der unvermeidlichen Nothwendigkeit, die dem Künstler obliegt, den Genius seines Volks, seiner Zeit in der Kunst zur Erscheinung zu bringen, wenn er lebende, organische Werke schaffen, sich nicht mit irgend einem antikisirenden Gespenst begnügen will, das dem neuen Tage immer nur fremdartig bleiben wird. Schinkel war so ganz Grieche, daß er, ohne den bedingenden Boden jener Kunst, ohne Klima, Sitten, Civilisation zurückzurufen, eben keine typischen Monumente hervorbringen, kein nationaler Künstler werden konnte. Deßhalb wird auch sein Name weit mehr durch den geübten Einfluß als durch die eigene schaffende Bethätigung in der Geschichte glänzen.

Dresden brachte den Jeremias und Nausikaa mit Ulysses von Bendemann, die abgeschwächte Reproduction eines Schnorr'schen Cartons von weit größerer Wärme, in welchem Ulysses nicht darauf reducirt war, dem Wagen der Prinzessin wie ein nachdenklicher Hausmeister zu folgen. Da der Künstler viel an den Augen leidet, so wäre es ungerecht, die Fehler seines Pinsels rügen zu wollen. Ersichtlich ging er auf ein blendendes Colorit aus, hat aber weder

die Rohheit der Töne noch die Kälte der Färbung zu vermeiden gewußt. Die große Babylon von J. Hübner hätte als Werk eines mittelmäßigen Malers gelten können; sein Carl V. in St. Just und sein Friedrich II. in Potsdam litten unter einem allgemeinen Tadel, in welchen einzustimmen ich meinestheils weit entfernt bin, da ich in beiden Bildern große Schönheiten der Darstellung und Auffassung finde. Die beiden Herrscher bieten einen Contrast voll politischer Belehrung und diese Art von idealem und zugleich historischem Porträt scheint mir eine sehr entwicklungsfähige Neuerung. Delaroche hat uns zuerst Napoleon in dieser Weise gezeigt, in einer Art Photographie seiner divinatorisch rückwärtsschauenden Einbildungskraft; Hübner giebt uns zwei nicht minder bedeutende Männer in nicht weniger feierlichen Momenten. Wenn der Künstler hier die schönen Seiten des Lebens vermißt, so kann der mit der Geschichte vertraute Beschauer ein großes Genügen daran finden, eine vollkommene Charakteristik der beiden Menschen vor sich zu sehen, welche die Geschicke Europas auf ihrer Hand wägten. Leben und Welt haben ihre verschiedenen Seiten, der Kunst muß das Recht bleiben, frei zu wählen; ist es ihr gelungen, die Einsichtigen, welche auf dem gewählten Gebiete tiefere Kenntnisse besitzen, zu ergreifen, so liegt in diesem Erfolge ihre volle Rechtfertigung. Der Schmerz gehört so gut wie die Freude, der Schrecken so gut wie die Anmuth, das Gewühl der Schlachten so gut wie die Heiterkeit der freien Natur und das stille häusliche Walten in das Bereich der Kunst, und es ist kein Grund vorhanden, daß die Politik und die Menschen, die sich ihr widmen, dem, der sie zu fassen weiß, nicht eben so gut Stoff zu tiefen Beobachtungen und scharfsinnigen Darstellungen liefern sollten. — Eine den Armen Brod austheilende heil. Elisabeth von Nacke erregte das Erstaunen Aller, die erfuhren, daß dies pretentiöse und manierirte Bild vor zwanzig Jahren einen großen Erfolg gefeiert. An L. Richter's Holzschnitten hatten hier wie überall Künstler und Laien ihre innige Freude. In seiner bekannten Grazie deutsch wie Schwind, trägt er die lieblichsten Töne dieses Meisters in die Kinderwelt, in einen verjüngtesten Maaßstab, über. Alles athmet unter seinem Griffel, Mägdlein und Kinder, Thiere und Geräthschaften; Alles hat Physiognomie, Leben, Charakter; Alles spricht, singt, lacht — weint wol auch — aber badet sich fröhlich im Lichte, in einem frohen Gefühl, das schöne Leben und die schöne Erde zu genießen. Seine Oelbilder haben dieselbe liebliche, sanfte Heiterkeit, dasselbe innige Gefühl einer schönen Lust am Leben, nur ein Wenig

träumerischer; in ihnen ist noch das Klopfen eines jugendlich verliebten Herzens fühlbar, später in den Illustrationen wird es zur Lust eines glücklichen Hausvaters, der zufrieden mit seinem Loose jedem Alter wie jeder Jahreszeit alle Reize abgewinnt und die Scholle liebt, auf der er das Licht der Welt erblickt. Zwei Idealköpfe von Eggers zogen durch ihre feine, sorgsame Modellirung die Blicke der Künstler auf sich; der eine bot einen dem Auge angenehmen Typus, der andere, wiewol edler, entsprach den Anforderungen der Schönheit in Linie und Ausdruck nicht genug, um mehr denn als Atelierstudie, um als ausstellungswürdig zu figuriren. Gonne, dessen Talent sich besonders in Genrebildern bekundet hat, that Unrecht, nur ein Künstlerporträt einzusenden, das, so trefflich es war, doch keinen vollen Begriff von seinem Talent zu geben vermochte.

Es wäre unnütz, die Wahrheit verhehlen zu wollen, daß Wien bei dieser Uebersicht des von der Malerei in Deutschland Geleisteten sich mit dem geringsten Theil begnügen mußte. Das Meiste von dort Eingesandte ging kaum über die Mittelmäßigkeit hinaus. Die großen Bilder erreichten selbst diese Grenze nicht einmal. Man konnte an diesen Künstlern weder Genauigkeit der Zeichnung noch Virtuosität des Colorits, noch Erfindung in der Wahl der Gegenstände rühmen. Ihre Pinselführung ist rauh, ihre Gestaltung banal oder ungeschickt, ihre Beleuchtung falsch und unangenehm und man kann diese Kritik ohne Unterschied auf kirchliche, historische und Genremalerei, auf Landschaft und Porträt anwenden. Doch zeichnete sich Pettenköfer in seinen Gemälden von kleinem Umfange, (die in der äußerst soignirten Ausführung und ausdüftelnden Pinselführung Meyssonnier in Paris nachzutrachten schienen), durch originelle Lebendigkeit, durch frischen und wirklichen Zug in den Militärscenen und Zigeunerlagern aus. Czermak von Prag hätte häufig sein Lob vernehmen können, über die vorzüglich gelungene Färbung und Stimmung, die seine Hussitenscene auszeichneten. Rahl ist der einzige Wiener, welchem ein höhergehendes Streben nicht abzusprechen ist. Er gilt gemeinhin für einen Coloristen, doch ist zu bedauern, daß die Schnelligkeit, mit welcher er arbeitet, ihn meist verhindert, seinen Gegenstand tiefer zu durchdringen. Er begnügt sich zu oft mit einer gewissen Genialität in der Skizze und spart sich die Mühe, das glücklich Begonnene gewissenhaft auszuführen, so daß wir dann öfters schmuttlichen, vernachlässigten Tinten neben höchst lebensvollen und warmen Tönen, und wiederum auffälligen Fehlern in der Zeichnung oder sehr gezwungenen und geschmacklosen

Stellungen begegnen, während er doch ein entschieden gewandter Zeichner ist. Diese Mängel sind eben so an seinen Porträts, wie an dem den Liedern Demodocus' lauschenden Ulysses zu bemerken, in welchem der obere Theil des Bildes wundervoll durch eine wahrhaft griechische Sonne beleuchtet ist, während die im Schatten gebliebenen Seiten lauter schwere, schleppende, dumpfe Töne und zu wenig durchdachte Parthien enthalten. Seine Compositionen, rasch von ihm für vollendet angesehen, leiden nun manchmal an üblen Reminiscenzen und würden unvergleichlich an Werth gewinnen, wenn er sich mehr Zeit nähme, seiner Idee die völlig entsprechende Form zu geben, wenn er zugleich das Aufeinandertreffen eckiger Linien vermiede, seinen Frauen mehr schwebende Leichtigkeit und Schlankheit einhauchte, seinen Gruppen endlich mehr Originalität und Bedeutung verliehe. Um übrigens diesen Künstler von der trefflichsten Seite kennen zu lernen, muß man die Zeichnungen sehen, die er für das Wiener Arsenal ausgeführt hat und die sein bis jetzt gelungenstes Werk ausmachen. Man könnte daraus folgern, daß Rahl sich unabhängiger als Schlachtenmaler fühlt, während er in mythologischen Vorwürfen mit zweifelhaftem Gelingen den Versuch macht, in Genelli's Spuren zu gehen, dem Einzigen, der noch den cyclopenhaften Gang Carstens' fortsetzt, gleich ihm sich vor größeren Dimensionen hütet, die ursprüngliche gleichsam vorsündfluthliche Energie dieses Meisters mit einer Kraft in sich bewahrt, die selten ist in einer Zeit, welche sich ganz dem ätherischen Ideal von schöner Form zuwendet, wie wir es heute so gut bei Schnorr wie bei Deger und Kaulbach finden. Genelli bekundet, in seinen männlichen noch mehr als in seinen weiblichen Figuren, Schönheit und Grazie; man muß aber lernen, sie bei ihm aus den Verhältnissen dichter, muskulöser, markiger Contouren herauszufinden, die bei Alledem nie schwerfällig und niedergedrückt erscheinen, weil er selten vergißt, die Gelenke zu recken, und so den massivsten Gliedern eine gewisse Leichtigkeit zu geben. Dies verleiht seinen Persönlichkeiten, in Ermangelung eines fein nuancirten Gesichtsausdrucks, das charakterisirende Gepräge ihrer Leidenschaftlichkeit, die meist etwas Instinctives, Vollblütiges, Einheitliches, manchmal ans Animalische Streifendes hat Rahl fehlt es an Genelli's eigentlicher Gabe, die Bewegungen mit einem äußerst glücklichen Accent zu rhythmisiren und alle Gestalten dadurch mit jenem mächtigen Hauch zu beleben, der mehr Willens- als Geistesstärke verräth und, seinen Gestalten eine Art relativer Unbewußtheit ihrer Schmerzen und Wünsche läßt. Man

kann sich dieses Eindrucks nicht entschlagen, wenn man etwa die Centauren oder die Vision Ezechiels betrachtet. Es sind dies zweifelsohne Meisterwerke, aber solche, wie wir sie eher auf den Spuren einer denkbaren titanischen Kunst erwarten möchten, einer Zeit, wo noch mehr Materie als Geist im Menschen war. Es ist zu hoffen, daß Rahl, indem er eine der Mythologie, die nun einmal von Genelli's gewaltigem Scepter beherrscht wird, entfernter liegende Wahl trifft, das entsprechende Feld finde, auf dem er die Vorzüge seiner Individualität entwickeln kann, die vielleicht minder kräftig aber gewiß liebenswürdig beschaffen sind. Auch Wislicenus, ein noch jugendlicher Weimarer Künstler, scheint entschlossen, in Genelli's Spuren zu wandeln. Ein besserer Arbeiter als Rahl, läßt er größere Gewissenhaftigkeit, dagegen aber auch mindere Leichtigkeit, weniger Geschick durchblicken. Man kann ihn für einen ganz ungewöhnlichen, vortrefflichen Componisten halten. Er hat Erfindung, Schwung der Imagination und ist innig vertraut mit der mythologischen Welt, mit ihrer Mythik und Symbolik, wie aus der Skizze seines Götterfestes (dessen unvollendeter Carton das Atelier noch nicht hätte verlassen sollen) und seiner „Nacht" hervorgeht; beide verrathen schöpferische Kraft und feinen Sinn für Gruppirungen, andererseits aber auch Nachlässigkeit in der Zeichnung, Schwankungen des Geschmacks, ein à peu près, das uns wünschen läßt, der Componist möge es bald in ein accompli umwandeln. Seine Abundantia et Miseria, sowie seine heil. Elisabeth, die er in Rom componirt, sind bedeutend in Auffassung und Behandlung. Es wäre zu bedauern, wenn er die Malerei ganz vernachlässigte, wie man bei einem Blick auf den totalen Mangel an Technik in seinem Bilde fürchten muß.

(Fortsetzung folgt im nächsten Hefte.)

Neue Erscheinungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst.

Kaulbach's Wandgemälde im neuen Museum zu Berlin. Herausgegeben von Alexander Duncker.

⁂ Es ist unter allen Schöpfungen des großen Meisters, den man neuerdings mit gewissem Rechte den künstlerischen Repräsentanten

unseres Jahrhunderts par excellence genannt hat, keine, die sich seinem innersten Wesen so adäquat erweist und alle Seiten seines künstlerischen Genius so vollständig umfaßt, wie die Wandgemälde des neuen Museums in Berlin. Niemand vermochte ihn zu charakterisiren und ihm eine Stelle in der Geschichte der Kunst anzuweisen, bevor er diese Gemälde schuf. Und wer ihn charakterisirt, legt von vorn herein diese zum Grunde. Daß sein „Reineke Fuchs" die Seite des Humors, der, über den menschlichen Verhältnissen stehend, das Leichte ernst, das Ernste leicht erfaßt, vollständiger ausfüllt und ein würdigerer Repräsentant dieses Humors ist, als z. B. die hieher gehörenden, dem Shakspeare entnommenen Darstellungen und der Fries der Berliner Wandgemälde, ist eben so wahr, als daß das Erfassen des wirklich Historischen und seiner Beziehung zum allgemeinen Entwickelungsgange der Menschheit, also gerade das Moment, durch welches Kaulbach als ein Isolirter unseres Jahrhunderts dasteht, uns nur in jenen großen Wandgemälden vorliegt. Wie tief diese Auffassungsweise der Geschichte in des Künstlers innerstem Wesen liegt, geht daraus hervor, daß gerade die beiden dieselbe am klarsten repräsentirenden Bilder bereits entstanden waren, lange ehe überhaupt der Gedanke an ein neues Berliner Museum, also auch an eine malerische Ausschmückung desselben, vorlag. Diese Auffassung ist weder eine Frucht jener Ausschmückung, noch überhaupt ein Resultat einer dem Meister von außen her gewordenen Aufgabe. Mit diesen beiden den historischen Stil Kaulbach's am prägnantesten bezeichnenden Bildern meinen wir seine „Hunnenschlacht" und seine „Zerstörung Jerusalems."

Im Catalog der Raczynski'schen Sammlung, die bekanntlich so glücklich ist, den 1837 vollendeten Carton der Hunnenschlacht zu besitzen, kann man die Behauptung lesen, daß einige Jahre zuvor Herr v. Klenze dem damals noch jugendlichen Meister die Idee dazu an die Hand gegeben habe. Wer aber den Kreis des Klenze'schen Wirkens und Kaulbach's Jugendzeit kennt, wird das unglaublich finden. Es dürfte vielmehr schwerlich einen historischen Stoff geben, auf den Kaulbach in seiner Heimath, dem Waldeckischen, eher hingewiesen wurde, als auf diesen, da gerade dort die Sage von den in der Luft kämpfenden Geistern dergestalt im Munde des Volkes lebte (vielleicht auch noch jetzt lebt), daß, wie er selbst zu erzählen pflegte, die muthwilligen Burschen sich bei den Spaziergängen in mondhellen Sommernächten einen Spaß daraus machten, unserem von Phantasie übersprudelnden Knaben einen Sack überzuwerfen, weil er so am besten die

Geister der erschlagenen Hunnen sehen und ihr Waffengeklirr hören könne. So kam es, daß Kaulbach den Stoff viele Jahre lang mit sich herumtrug, bis er im Jahre 1835 an die Ausführung desselben ging. Wir erinnern uns noch sehr wohl, wie sehr die Wahl des Gegenstandes, die Schilderung einer bloßen Geisterschlacht, ohne alle Mithülfe des Elementes der Farbe, die ganze Münchener Künstlerschaft, Jung und Alt, in Bewegung setzte. Und kaum war der braun in braun gemalte Carton in die Sammlung des Grafen Raczynski übergegangen, als der Meister für die neue Pinakothek das große Oelbild der „Zerstörung Jerusalems" schuf; nicht ahnend, daß ihm dereinst die Aufgabe zu Theil werden würde, die Culturentwickelung des Menschengeschlechts in ihren Hauptphasen darzustellen und eben damit jene beiden großen Bilder zu integrirenden Theilen einer solchen Gesammtdarstellung zu machen. Und das sind sie in der That. Wie nämlich in der „Zerstörung Jerusalems" die römische Weltherrschaft über das bereits abgestorbene mosaische Judenthum siegt und man aus dem Kampfe dieser Gegensätze den Keim des christlichen Princips, als der Weltreligion, hervorgehen sieht, so triumphirt in der darauf folgenden „Hunnenschlacht" das christliche Princip über das Heidenthum, die geordnete Cultur über die wilde, ungebändigte Naturrohheit, die neue Welt über die alte.

Wenn es also kein Werk Kaulbach's giebt, in welchem das ganze Wesen seiner Kunst so vollständig bis in die kleinsten Eigenthümlichkeiten ausgeprägt ist, als der Cyklus der Berliner Wandgemälde, der nach mehr als fünfzehnjähriger Arbeit sich jetzt, da auch das letzte große Bild „die Reformationsepoche" in verflossenem Jahre entworfen wurde, seiner Vollendung naht, so war es heilige Pflicht der reproductiven Künste, das ganze Werk in getreuen, der Großartigkeit der Originale würdigen Nachbildungen der gesammten gebildeten Welt vorzulegen. Die seit dem Jahre 1852 im Erscheinen begriffene Sammlung von Kupferstichen, deren Herausgabe wir dem thätigen Buchhändler Alexander Duncker in Berlin verdanken, brachte uns seitdem die Einzelfiguren „Moses" und „Solon", die „Sage" und die „Geschichte", die „Architektur" und die „Malerei", von den großen Bildern „Homer und die Griechen" nebst der „Venus Urania" und den über den drei ersten großen Bildern hinlaufenden, von köstlichem Humor sprudelnden Fries. Diesen in 4 Lieferungen enthaltenen Darstellungen folgte endlich nach langer, wahrscheinlich unfreiwilliger Verzögerung das von Louis Jacoby gestochene Hauptblatt „Die Hunnen-

schlacht", der als Nebenblatt die Einzelgestalt der Aegyptischen „Isis", gestochen von Sachs, einem talentvollen Schüler Mandel's, beigefügt ist. Was jenes Hauptblatt betrifft, von dem man mit Recht sagen kann: was lange währt, wird gut, so bestätigt es uns vielleicht mehr als alle anderen die vielfach aufgestellte Behauptung, daß, wie der historischen Darstellungsweise des Meisters viel mehr das bloße ideale Element der Zeichnung, als das reale Element der Farbe entspricht, so auch die Hunnenschlacht sich vorzugsweise für die hier durchgeführte Art des Stiches eignet, die, darauf verzichtend, das Element der Farbe durch die vollständig durchgeführte Linienmanier wiederzugeben, doch auch über die bloße Cartonmanier hinausgeht. Der uns aus früheren Einzelgestalten unseres Werkes bekannte, noch jugendliche Louis Jacoby hat sich hier mit vollster Liebe und tiefem Verständniß in die Intention des Malers versenkt und den geisterhaften Charakter der Composition durch eine gewisse Strenge und Einfachheit der Linienführung wiedergegeben. Daß die beiden Hauptabtheilungen des Bildes, die unten auf der Erde noch Kämpfenden oder schon Entschlafenen sich durch körperlichere Modellirung und größere Tiefe und Schärfe der Linien, als es bei dem früheren kleineren Stiche Thäter's der Fall ist, von der oberen Abtheilung der kämpfenden Geister unterscheiden, die durch ihre leichteren Umrisse und die größere Schwäche der Linien ihr geisterhaftes Dasein ausdrücken, ist wol natürlich; und doch könnte man geneigt sein, in dieser Beziehung einen noch größeren Unterschied in den beiden Hauptabtheilungen zu wünschen, wenn man nicht dabei bedächte, daß auch das Leben der unteren Gruppen kein mehr der vollen Wirklichkeit angehörendes ist, und daß sie in ihren Ausläufen bereits den Uebergang zu den Geistern bilden, die oben in der Luft den Kampf fortsetzen. Wir brauchen nicht hinzuzufügen, daß neben diesem Hauptaugenmerk des Stechers, neben diesem Hauptziele, das er mit ganzer Kraft erstrebt und aufs Schönste erreicht hat, wir Nichts von dem vermißten, was die Kaulbach'sche Individualisirung und Ausdrucksweise der Gestalten, was seine Meisterschaft in der Zeichnung der Körper ausmacht.

Je mehr wir also geneigt sind, die „Hunnenschlacht" für das vollendetste der bisher erschienenen Blätter zu halten, je weniger wir auch der Einzelfigur der „Isis" von Sachs unsere Anerkennung versagen können, desto gerechtfertigter ist in unserem, wie in des Herausgebers Interesse das Verlangen nach einem kürzeren Zwischenraum zwischen dem Erscheinen der einzelnen Lieferungen, als es zuletzt der Fall war.

Denn auch der Kunstfreund hat seinen Geduldsfaden und seine ihm zugemessene Zeit des Erdenlebens.

H. A. M.

Literaturblatt.

Moriz Carrière, **Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst.** 2 Thle. Leipzig, F. A. Brockhaus. 531 und 634 Seiten.

Wer das frühere Werk Carrière's über „das Wesen und die Formen der Poesie" aufmerksam gelesen, wer die Hauptabschnitte seiner „Reden über Religion" in ihrem Stimmungsleben beobachtet hat, der weiß schon, bevor wir ein abschließendes Urtheil über obiges Werk ausgesprochen, welche Resultate er darin zu erwarten hat. Der theistische Standpunct des Verfassers ist heute nicht mehr vorzugsweise der seinige, sondern derjenige ziemlich aller Aesthetiker unserer Zeit; und wenn wir darum das Besondere in vorliegendem Werke zu bezeichnen aufgefordert würden, so hätten wir nicht auf die Grundlage selbst, vielmehr auf die Art der Behandlung den Ton zu legen. Es ist die gefällige, oft geschwätzig breite, oft aber auch dichterisch fesselnde Schilderung, nicht die logisch bündige, tiefe und dabei präcise Erörterung, was uns im ersten, allgemeinen Theile entgegentritt; eine Reihe apodiktischer Behauptungen, nicht eine gründliche Prüfung, ein geistvolles Spiel der Phantasie, aber ohne den Ernst ruhiger Forschung. Der Inhalt ist in den Hauptabschnitten folgender: Gott und Welt in ihrer Einheit und Verschiedenheit begriffen, machen zunächst seinen Gottesbegriff aus, und das Schöne bezeichnet er sodann als „geistiges Wohlgefallen, erregt durch das Zusammentreffen von Objecten mit unserer Subjectivität" — die Harmonie der Innen- und Außenwelt ist der Zielpunct. Nun folgen die Bestimmungen der einzelnen Schönheitsabstufungen und Gattungen; das Häßliche wird bei dieser Gelegenheit, Rosenkranz gegenüber, nicht als schön an sich, sondern als Gegensatz des Schönen erklärt. Im ferneren Verlaufe entwickelt sich das Verhältniß des Schönen zum Wahren und Guten, der Kunst zu Religion und Wissenschaft, des Tragisch-Komisch-Charakteristischen als des werdenden Schönen im Gegensatz zum Reinschönen und die Beziehung des Gesetzmäßigen (der Nothwendigkeit) zur Freiheit, wobei der Verfasser nicht sehr glücklich die Nothwendigkeit als ein Product der Freiheit darzustellen sucht, wo doch in Wahrheit — wie Zeising gründlich erörtert — alle Gesetzmäßigkeit die Freiheit als Moment zu überwinden hat. — Bis hierher dürfte das Werk mancherlei Anfechtung erleiden, es ist diejenige Abtheilung, wo die strengste Systematik am Orte gewesen wäre. Von großentheils eindringlicher, trefflicher Wirkung sind dagegen die späteren Abschnitte über das Walten der Phantasie, über das Weben

und Wirken der Künstler wie der einzelnen Künste, sowie endlich im zweiten Theile die Behandlung dieser einzelnen Künste selbst, bei der Carrière im Wesentlichen so sehr mit unseren Grundsätzen und Wünschen übereinstimmt, daß wir uns mit der einfachen Anzeige für diesmal begnügen dürfen. Zur Besprechung einzelner Puncte findet sich wol später noch dann und wann eine passende Veranlassung.

Schiller's Beziehungen zu den Eltern, Geschwistern und der Familie v. Wolzogen. Aus den Familien-Papieren mitgetheilt. Mit 4 Porträts. Stuttgart, J. G. Cotta. XIII und 487 S.

Eine Festgabe zum Schillerjubiläum, deren Erscheinen ihrerzeit in der gesammten deutschen Zeitungspresse freudig begrüßt ward, und auf die wir nachträglich namentlich deßhalb zurückkommen, weil sie eine der wenigen Schriften ist, die auch für kommende Zeiten ihren Werth behalten, weil sie nicht im Rausche des Augenblicks entstanden, sondern durch liebevolle Hingabe, treue Sorgfalt lange Zeit vorbereitet und in jeder Beziehung quellengemäß behandelt ist. Schiller's einzige noch lebende Tochter, Emilie Freifrau v. Gleichen-Rußwurm, deren Name in jüngster Zeit so vielfach genannt wurde, und ein Enkel jener Henriette v. Wolzogen, die in Schiller's Leben eine gewichtige Rolle spielt, sind die Urheber dieser Blätter; den größten Theil des Inhaltes bilden die von den Eltern und Geschwistern an Schiller und dessen Gattin geschriebenen und bisher ungedruckten Briefe, die gleichzeitig jene Persönlichkeiten selbst zeichnen, die innigen, anmuthenden Beziehungen zwischen dem Dichter und seinen Angehörigen ins Licht setzen und auch in Bezug auf Ersteren manches Neue bringen. So zerfällt das Buch in acht Abschnitte, von denen der erste, zweite und dritte eine Selbstbiographie von Schiller's Vater, Gebete und Briefe von diesem, der vierte Briefe der Mutter, der fünfte und sechste Briefe von Christophine Schiller (verehel. Reinwald) an Eltern und Geschwister, und von Louise (verehel. Frankh) und Nanette Schiller an die Geschwister, der siebente Schiller's Briefe an Henriette v. Wolzogen und der achte Auszüge aus Schiller's Correspondenz mit der v. Wolzogen'schen Familie enthält. Die vier trefflich ausgeführten Porträts stellen dar: Schiller's Vater, seine Mutter, Henriette v. Wolzogen und Charlotte v. Wolzogen.

Heinrich Düntzer, **Schiller und Goethe.** Uebersichten und Erläuterungen zum Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Stuttgart, J. G. Cotta. IV und 319 Seiten.

Auch diese Schrift ist eine Jubiläums-Festgabe, und auch sie dankenswerther als so manche phrasenreiche Festrede oder auch als des Verfassers Commentare zu den classischen Dichtungen. Wir erhalten darin eine biographische fortlaufende Ergänzung zu dem mit Recht hochgehaltenen Briefwechsel der beiden Dichterheroen, in der Weise, daß uns Aufenthaltsort, Umstände der Lebenslage, Veranlassung nicht mehr abgelöst vor Augen treten,

wie es in den Briefen der Fall ist, sondern im Zusammenhange, im Causalnexus. Eine zweite wichtige Seite des Buches aber bilden, von mehreren neu aufgefundenen Briefen abgesehen, die zahlreichen Nachrichten über Personal- und literarische Bezüge, die sich im Briefwechsel allenthalben vorfinden und die an ihrem Orte ohne genaue Kenntniß des Lesers von den jeweiligen Verhältnissen einen fast drückenden Eindruck machen, oder doch unverständlich und bedeutungslos erscheinen. Für Beides sagen wir dem Herausgeber unseren Dank.

Die treffliche Shakespeare-Ausgabe, die im Verlage von R. L. Friderichs in Elberfeld seit etwa fünf Jahren unter dem Titel:

Shakspeare's Werke, herausgeg. und erklärt von Nicolaus Delius

erscheint, liegen uns das erste und zweite Stück des sechsten Bandes vor; sie enthalten „Viel Lärm um Nichts" und „Die lustigen Weiber von Windsor". Wir können uns hier um so mehr mit der einfachen Anzeige begnügen, als der Schluß des Ganzen mit dem 7. Bande hoffentlich in naher Aussicht steht und uns der Verleger dann wol die Gelegenheit verschaffen wird, das ganze im höchsten Grade dankenswerthe Unternehmen näher ins Auge zu fassen. — Von dem englischen Dichterhelden steigen wir zu zweien seiner Schüler aus der Gegenwart herab, die, wie das zu geschehen pflegt, von Vielem an ihm nicht eben das Beste abgesehen haben:

Ernst Meyer, **Widukind.** Ein historisches Trauerspiel. Detmold, Meyer'sche Hofbuchdr. 100 Seiten.

James Crafft, **Julian und Aemilia.** Drama. Königsberg, Alfred Richter. 115 Seiten.

Diese Dramen sind zu redlich gemeint für abfälligen Tadel und zu wenig von jener Originalität, die eine tiefer eindringende Besprechung rechtfertigen könnte. Wenn das erstere Werk schon an der Wahl des Stoffes zu leiden hat, so möchten wir in Betreff des letzteren nicht in den Fehler mancher Recensenten verfallen, die aus abgerissenen Einzelheiten auf den Werth des Ganzen schließen und schließen lassen; das Einzelne darin ist in der That oft von unangenehmer Roheit, von mangelhaftem Vers- und Sprachbau, die Composition im Großen und Ganzen aber keineswegs verfehlt. Der Gegenstand — eine Geschichte aus Venedigs Mittelalter — wird freilich wenig Verehrer und die Behandlung wenig befriedigte Leser finden.

Alexander v. Humboldt's **Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Continents.** In deutscher Bearbeitung von Hermann Hauff. Erste bis fünfte Lieferung. Stuttgart, J. G. Cotta.

Das ursprünglich von Humboldt in französischer Sprache verfaßte Werk bietet sich hier dem deutschen Publicum nach Anordnung und Mitwirkung des Verfassers, als einzige von Humboldt anerkannte Uebersetzung, in deutscher Sprache an. Wie sich eine competente Stimme jüngst in der „Deutschen Vierteljahrsschrift" vernehmen ließ, erregte es weniger

durch die Resultate und Thatsachen selbst, die seitdem längst überholt sind, als vielmehr durch den universalen Geist, der hierin wie in Allem athmet, was Humboldt veröffentlicht hat, jenes große Aufsehen. Sei dem wie ihm wolle, der tüchtige Redacteur des „Auslandes" erwirbt sich durch seine deutsche Bearbeitung ein hohes Verdienst, zumal eine frühere stümperhafte Ausgabe (in den J. 1815—1829) nicht eben förderlich für Humboldt's Anerkennung gewesen. Das Original ist in dieser neuen Uebersetzung möglichst unversehrt erhalten, nirgends ist blos ausgezogen, und nur einzelne längere wissenschaftliche Abhandlungen, ins Einzelne gehende Erörterungen sind abgelöst worden, damit das Werk, ursprünglich nur für die tiefer Eingeweihten bestimmt, auch dem größeren Publicum zugänglich werde.

Die gesammten Naturwissenschaften. Für das Verständniß weiterer Kreise und auf wissenschaftlicher Grundlage bearbeitet von Dippel, Gottlieb, Koppe, Lottner, Mädler, Masius, Moll, Nauck, Nöggerath, Quenstedt, Romberg und v. Nußdorf. Eingeleitet von Hermann Masius. Zweite verbesserte und bereicherte Auflage. In zwei Bänden. Mit zahlreichen in den Text eingedruckten Holzschnitten und drei Sternkarten. Essen, G. D. Bädeker.

Von diesem viel empfohlenen, durch Humboldt eingeführten naturwissenschaftlichen Sammelwerke liegt uns nur die erste Lieferung einer zweiten Auflage vor, nachdem die erste, 5000 Exemplare starke, bereits vor Vollendung des Ganzen vergriffen war. Wir brauchen somit eigentlich Nichts mehr zum Lobe hinzuzufügen. Der reiche Inhalt, dem 850 Holzschnitte zur Erläuterung beigegeben sind, verbreitet sich über folgende Materien: Der erste Band umfaßt „Physik und Meteorologie" von Professor Koppe in Soest; „Zur physikalischen Technologie: Dampfmaschine, Dampfschiff und Locomotive" von Ingenieur Moll in Köln; „Elektrische Telegraphie, Daguerreotypie und Galvanoplastik" von Director Dr. Nauck in Crefeld; „Chemie und chemische Technologie" von Professor Dr. Gottlieb in Gratz. — Der zweite Band behandelt die „Physiologie" von Dr. v. Rußdorf in Berlin; die „Zoologie" von Director Dr. Masius in Halberstadt; die „Botanik" von Dr. Dippel in Idar. — Der dritte Band hat folgenden Inhalt: „Mineralogie" von Professor Dr. Quenstedt in Tübingen; „Geognosie und Geologie" von Geh. Bergrath Professor Dr. Nöggerath in Bonn; „Bergbau- und Hüttenkunde" von Oberbergamts-Referendar Lottner in Bochum; „Das Meer" von H. Romberg in Berlin; „Astronomie" von dem Kaiserl. russ. Staatsrath Professor Dr. Mädler in Dorpat. — Die umsichtige Verlagshandlung, eine der wenigen ausschließlich für wahrhafte Geistesbildung thätigen, verdient noch besonderen Dank für die zugleich elegante, geschmackvolle und correcte Ausstattung.

Interessantes, nicht Jedermann Bekanntes. Gemeinnützige Kenntnisse für Jung und Alt. Nach dem Englischen von August Härtel. Leipzig, E. A. Haendel, 190 Seiten.

Geheimnißvoll wie der Titel sich bietet, wollen wir unsere Anzeige halten. Möge Jeder in dem volksthümlichen Werkchen finden, was er gesucht hat — und womöglich noch Einiges mehr.

Sprachwissenschaftliche Fragmente aus dem Tagebuche des Freiherrn Heinrich v. Gablenz. Zweiter Theil. Erstes Heft. Deutscher Schlüssel zur Gavlensographie und Gavlensofonie oder Gavlensolalie. Leipzig, B. G. Teubner.

Der erste Theil von Gablenz' Fragmenten regelte zunächst im Allgemeinen die „Schreibung von 33 nazionalen Literaturen eigenthümlichen Worte, vermöge in der Mehrzahl bereits bekannter Schriftzeichen nach einem razionell erscheinenden Sisteme"; die Ergebnisse jener „Regelung" sind nun im vorliegenden Schlüssel niedergelegt. Wenn der Laie nicht durchweg sich in den Inhalt dieser Erörterungen zu vertiefen im Stande ist, so erwarten wir um so mehr von den Fachgelehrten, daß sie die hochbedeutende Angelegenheit nicht mit Achselzucken abgethan erklären, sondern mit warmer Theilnahme die Untersuchungen und Bestrebungen des Verfassers begrüßen und dem allgemeinen Verständniß genießbar machen. Wir unserentheils halten die Aufgabe für unendlich schwierig, ihre Lösung aber für ebenso dankenswerth.

P. L.

Blicke in die Familie. Von der Verfasserin der Mutterfreuden und Muttersorgen. Erstes und Zweites Heft. Leipzig, Otto Wigand.

Die Verfasserin — eine anerkannte pädagogische Schriftstellerin und selbst Mutter — hat es übernommen, in zwanglosen Heften die wichtigsten Momente des Familienlebens zu besprechen und Anregungen zu dessen Verbesserung zu geben. Es ist dies ein so wichtiger Gegenstand und die Verfasserin betrachtet ihn von einem so edlen Standpuncte aus, daß wir nicht umhin können, auch hier auf dies Werk aufmerksam zu machen. — Das erste Heft erörtert in 1) die Aufgabe im Allgemeinen, in 2) die Bedeutung der Familie, in 3) die Mutter und die kleinen Kinder, im zweiten Heft: 4) die Jungfrau. Das dritte Heft soll sich mit der Fröbel'schen Erziehlehre beschäftigen, für die folgenden ist in Aussicht gestellt: die Ehe, die kinderlose, wie kinderreiche, die Stellung des Jünglings als Sohn, Bruder und Weltbürger, der Einfluß der Geselligkeit, Kunst und Literatur auf das Familienleben ꝛc. — Sehr richtig sagt die Verfasserin in Abschnitt 2: „So möge man Nichts für überflüssig halten, was sich auf die Grundbedingungen des Familienlebens bezieht. Richtig erfaßt zeigen diese, daß alle Glieder im innigsten Zusammenhange stehen, und lächelt heute noch der erwachsene Sohn über den Gedanken, auch er sei berufen in irgend einer Weise den jüngeren Geschwistern Etwas zu sein, so bezweifeln wir doch nicht, es könnten selbst die heterogenen Elemente durch eine versöhnende Kraft einander nahe gerückt werden. Die Forde=

rungen des Lebens sind anderer Art als früher, das fühlt, wenn auch unbewußt, fast Jedes. Unsere Zeit hat große innere Umgestaltungen erfahren, die bedeutenden Erscheinungen der modernen Literatur sind in die Familien gedrungen, die Philosophie findet ihre Aussprüche dort vielfach vertreten, und eine freiere Anschauung hat fast in allen Gebieten sich Bahn gebrochen. Im Gegensatz zu diesen Lebensäußerungen treffen wir wieder ein starres Festhalten am Herkömmlichen und die geheime Scheu vor Neuerungen. Die Contraste müssen erst ausgeglichen, und neue Elemente gewonnen werden, welche gegenseitige Achtung und gerechte Würdigung jedes Standpunctes zur unumstößlichen Forderung an die bessere Familie werden lassen." „Innerhalb der Familie muß die Saat gepflanzt werden, die still sich entfaltend es dann in tausend Blüthen verkünden wird, daß die Zeit der Ernte auch unserem Volke nahe ist." — Aus diesen Zeilen erkennen wir den Standpunct der Verfasserin und freuen uns, daß sie sich eifrig bemüht, durch Beispiele aus dem wirklichen Leben in Palästen wie in Hütten ihn zu erläutern und durch zugleich populäre wie begeisterte Beredsamkeit ihre Leserinnen und Leser — denn wir wünschen auch ihnen diese Lecture — auf denselben zu erheben. Das äußerst zeitgemäße Werk bietet viel Stoff sowol zum Nachdenken als Anleitung zu zweckmäßigen Reformen, wir wollen deßhalb vorerst nur darauf aufmerksam gemacht haben und es eingehender besprechen, wenn noch mehrere Hefte desselben vorliegen.

L. O.

Notizen.

Eine **dramaturgische Monatsschrift** wird von März ab unter Wehl's Leitung in Hamburg erscheinen und neben kritischen Erörterungen und Correspondenzen auch Originalwerke jüngerer Talente bringen. Als Pendant zu der äußerlich großen Regsamkeit in der Dramatik mag der Plan gerade jetzt nicht übel am Orte sein. Was den inneren Werth auch dieser Saison betrifft, so sind unsere Ansichten durch die Vorführung mehrerer vielbesprochener **Novitäten** auf dem Leipziger Stadttheater, durch eine persönliche Bekanntschaft also, nur noch bestärkt worden. Es sind gute Mittelmäßigkeiten, die für einige Stunden unterhalten, den denkenden Zuschauer aber mehr zurückstoßen als anziehen. Wenn Giseke's „Ein deutscher Fürst" jeder dichterischen Begeisterung und Tiefe der sittlichen Anschauung, so entbehrt „Tristan" von Weilen in noch höherem Grade jeder rein menschlichen Empfindung und psychologischen Begründung. Ein phantasiereicher Lyriker streut in diesem sogenannten Trauerspiel hundert liebliche Bilder umher, aber der Kern des Stückes ist zu verwerfen; es ist, wie Hermann Marggraff an anderem Orte bereits bemerkte, die ganze Schauerromantik der früheren Schicksalstragödien, die hoffentlich wie von dem hiesigen, so von dem tüchtigen Theile eines jeden Publicums zurückgewiesen werden wird. — Ein klägliches Erzeugniß der Sentimentalität: „Die Braut Conradins" von G. v. Meyern erfreute sich einige Male eines lebhaften, ungetheilten Beifalls, ohne sich doch auf dem Repertoire erhalten zu können. — Auf

dem Breslauer Stadttheater hat sich ein neues Lustspiel von Hersch: „Maria von Burgund", nur mit Mühe über dem Wasser zu halten vermocht. Die Trivialität soll darin über alle Beschreibung gehen, und nur eine Reihe von sogenannten patriotischen Sentenzen vor dem gänzlichen Fiasco schützen. — Von Brachvogel schritt in Berlin der längst angekündigte „Usurpator" über die Breter. Wir werden darauf, wie auf das inzwischen im Buchhandel erschienene Trauerspiel „Maria" von J. L. Klein, zurückkommen.

Richard Wagner's drei Concerte in Paris sind durch die Tagespresse so bekannt geworden, daß wir uns füglich der Detailschilderung entheben können. Das Behagen, mit dem deutsche Zeitungen und deutsche Leser bei dieser Gelegenheit freilich, neben den Worten der Verehrung von Seiten der Franzosen, auch die Witzeleien einiger französischer Rezensenten über Richard Wagner, und damit zugleich über deutsche Kunstwürde, aufnehmen, erinnert im Jahre 1860 auffallend an jene glorreiche Zeit, wo das „große Zeitalter" Frankreichs unter dem vierzehnten Ludwig ganz Deutschland zu seinen Füßen sah, oder an jene noch glänzendere Periode, wo ein Friedrich der Große den Reformator Lessing hintansetzte, deutscher Dichtkunst spottete und die deutsche Sprache verlernte. Wie sollen wir das nennen: Leichtsinn, oder Schmähsucht? Beides wäre im höchsten Grade beschämend.

Die **Zeitungspresse** stiftet im Bereiche der Kunstkritik bekanntlich mehr Böses als Gutes. Eine bodenlose Frivolität findet in ihr nur zu häufig Entschuldigung und Vertheidigung. Ganze Länderstriche zeichnen sich in dieser Beziehung durch vorzugsweise Stabilität, ansehnliche Zeitungen durch ihr Protegiren der Mittelmäßigkeit aus. Es ist selten ausgesprochen, aber oft schmerzlich bedauert, daß weitverbreitete Blätter wie die Kölnische, die Augsburger allgemeine, die Nationalzeitung in ganzen Gebieten, so denen der Musik und der Dichtkunst, das ansprechende Kleine über das Imposante setzen; daß Journale, die dem Publicum als Leitsterne der Bildung dienen könnten, sich von diesem Publicum ins Schlepptau nehmen lassen. Wenn das am grünen Holze ist, was soll's am dürren werden? Der „Dorfbarbier" hatte jüngst die — Kühnheit, Räder'sche Possen zu empfehlen, mit höhnischen Seitenblicken auf Diejenigen, die etwa daran Etwas auszusetzen fänden. Das „Frankfurter Conversationsblatt" eifert gegen Schumann, als den „oft mit dreister Reclame ausposaunten." Ein Leipziger Musikreferent erlaubt sich sogar, die letzten Quartette von Beethoven auf eine Weise zu besprechen, als ob er ein Opus von Czerny oder Brunner vor sich hätte, ja er hat die Frechheit, den Quartettisten Vorwürfe über die Vorführung derselben zu machen! Ein anderer Recensent erklärte jüngst „die Braut Conradins", das neueste Stück von Meyern (über das wir unsrerseits bereits geurtheilt haben) für eines der besten Werke dieser Zeit, — und diese Bemerkung machte die Runde durch eine ganze Reihe von Zeitungen. Unter solchen Umständen darf man sich nicht mehr wundern, wenn die Witzeleien der Franzosen über Richard Wagner deutsche Journalisten in Bewegung setzen. Die Leichtfertigkeit hat eine Stufe erreicht, wo die bitterste Zurechtweisung am Platze ist. Besser gar keine Kritik, als dergleichen Auslassungen, die der Entwicklung im Wege stehen und das Wirken der Besten hemmen und lähmen!

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig, Druck von Alexander Wiede.

Die Freundschaften in der deutschen Schriftstellerwelt.

I.

Es giebt literatur- und culturgeschichtliche Erscheinungen, die von größtem Interesse und von größter Bedeutung sind und denen man doch bisher die Beachtung nicht schenkte, die sie verdienen. Oft sind dies Erscheinungen, auf welche die Literaturforscher und Literaturgeschichtschreiber auf Schritt und Tritt stoßen müssen, und die sie doch bei Seite liegen lassen, oder nur nebenbei erwähnen. Dazu gehört das Kapitel der literarischen Freundschaften, die während der Periode der Wiedergeburt unserer Literatur und selbst bis zur Zeit Goethe's und Schiller's, deren Freundschaftsbund diese Erscheinung ja in ihrer höchsten Gipfelung darstellt, eine so große Rolle gespielt und einen so großen Einfluß auf die Literatur geübt haben, daß eine Geschichte derselben fast einer Geschichte der Literatur jener Tage selbst gleichkommen würde. Ich nenne sie der Bequemlichkeit wegen „literarische", obschon sie zu der Zeit, als diese Erscheinung in ihrer schönsten Blüthe stand, zugleich persönlicher Art und vielfach mit einer Sentimentalität und einer Schwärmerei gepaart waren, für die unsere jetzige Generation gar keinen Sinn, von der sie gar keine Vorstellung mehr hat, die in der Art, wie sie sich nicht selten ausdrückte, dem heutigen Geschlecht sogar lächerlich erscheint. In unseren Literaturgeschichten wird wol der Hainbund, oder der Leipziger, oder der Halberstädter Literaturkreis u. s. w. abgehandelt, aber vereinzelt und in einer Weise, als handele es sich dabei nur um literarische Cliquen und Coterien, wie man sie wol in unseren Tagen heute entstehen und morgen vergehen sieht, ja die den Kern der Auflösung schon bei der Geburt in sich tragen.

Nein, diese literarischen Genossenschaften der damaligen Zeit hatten wirklich einen moralischen Hintergrund, sie beruhten auf einem wirk-

lichen Freundschaftsbedürfniß und auf gegenseitiger persönlicher Zuneigung und Hochachtung, kurz auf einem wirklichen Princip, nicht auf einem einseitig literarisch oder persönlich egoistischen Interesse. Eine damals geschlossene Freundschaft blieb es in der Regel auch für das ganze Leben. Der Ausnahmen hiervon sind wenige; sie fallen meist in einen etwas späteren Zeitabschnitt dieser Literaturperiode und hatten fast immer eine ganz besondere Veranlassung, wie der Zerfall zwischen Voß und F. L. v. Stolberg eine solche Veranlassung in des Letzteren Uebertritt zum Katholicismus hatte. Es ist bekannt, wie Gellert und Rabener schon auf der Universität einen Freundschaftsbund schlossen, wie später, im Kampfe gegen Gottsched und dessen literarischen Famulus Schwabe, sich ihnen K. Chr. Gärtner, Joh. Andr. Cramer, Adolf Schlegel, Ebert, Giseke, Zachariä gesellten und selbst Klopstock mit ihnen in Verbindung trat. Ueber diese Genossenschaft bemerkt Eschenburg in dem Grundrisse von Ebert's Leben und Charakter vor dem zweiten Theile der Ebert'schen Episteln und vermischten Gedichte: „Es war ein edler, schöner Bund, nicht blos des Geistes, sondern auch des Herzens und der traulichsten Freundschaft, nicht blos für den nächsten Zweck und für die wenigen Jahre, die sie in Leipzig mit einander zubrachten, sondern für ihr ganzes nachheriges Leben.“ Ja, dem Dichter Gleim war es an seiner Freundschaft mit Klopstock für dieses Erdenleben noch nicht genug; er wollte sie auch noch im jenseitigen Leben fortgesetzt wissen; denn er schrieb noch kurz vor seinem Tode, ja angesichts des Todes: „Als ein Sterbender sag' ich, in diesem Leben haben wir für und mit einander nicht genug gelebt; in jenem wollen wirs nachholen.“ Wunderliche Menschen, die uns Jetztlebenden in der That fast wie Geschöpfe aus dem Märchenlande vorkommen müssen!

Allerdings hatten literarische Tendenzen an diesen Genossenschaften ihren Antheil, aber mit Tendenzen allein schließt man nicht Freundschaften für das ganze Leben; denn Tendenzen sind mehr oder minder egoistisch, anspruchsvoll, befehlshaberisch, wetterwendisch. Ziehen zwei an dem Strange einer Tendenz und läßt der Eine nur etwas in seiner Kraftanstrengung nach, so schreit der Andere in der Regel gleich über Abfall oder Verrath, oder er wird wenigstens argwöhnisch, das Verhältniß wird kälter und lauernd und das alte Vertrauen findet sich nicht so leicht wieder. Ueberhaupt aber war die literarische Bewegung damals eher gemacht, die Bande der Freundschaft enger zu ziehen als sie zu lockern. Man war noch nicht übersättigt; man saß

voll Hunger und guten Appetits an der literarischen Tafel, und wer irgend ein genießbares Gericht vorsetzte, war sofort ein Tischgenosse, den man nicht wieder losließ. Irgend ein sogenanntes anakreontisches Gedicht, das uns heute halb kindisch erscheinen würde, ein Epigramm mit ziemlich stumpfer Spitze, eine Fabel, heute kaum gut genug für buchstabirende Kinder, konnten damals die ganze Tafelrunde in Entzücken versetzen. Je mehr in der Poesie noch das bürgerlich Solide, das Gemüthliche, das Religiöse, das Lehrreiche und höchstens noch das Schalkhafte und Naive überwog, um so mehr war auch Anlaß, sich gemüthlich zu gemeinsamem Genuß an einander zu schließen. Zwar nahm man zugleich eine polemische Stellung ein, aber gerade gegen eine Richtung, welche besonders unter Gottsched's Vorangehen das Gemüth aus der deutschen Poesie herausgewiesen und dafür einen steifen und öden Formalismus eingeführt hatte. Die Anhänger des neuen poetischen Evangeliums dagegen trugen das Gemüth in die Naturanschauung, in die Liebe, in die Schilderung der menschlichen Verhältnisse wieder hinein, und dieses gleichartige Streben führte und hielt sie zusammen. Man könnte freilich auch in dem Umstande, daß, wenn man Klopstock ausnimmt, Jeder den Andern an Talent nicht sehr überragte und die Gunst des Publicums an die Einzelnen sich ziemlich gleichmäßig vertheilte, einen der Gründe erblicken, weßhalb Trennungen und Feindschaften selten unter ihnen vorkamen. Indessen sehen wir heut zu Tage, wo es doch an bedeutenden Talenten nicht fehlt, ohne daß doch eines derselben eine allen übrigen Schweigen auferlegende Autorität besäße, den Feindschaften und Gehässigkeiten Thor und Thür geöffnet. Dagegen diente damals gerade Klopstock's überwiegende Autorität dazu, die verschiedenen Genossenschaften in Leipzig, Halberstadt, Göttingen u. s. w. zusammenzuhalten; denn ein Wink des Patriarchen von Hamburg war ihnen Befehl. Wie es Klopstock zu dieser Autorität gebracht hatte, das zu untersuchen würde hier zu weit führen; aber das mag hier noch hervorgehoben werden, daß, außer seinen Verdiensten als Sprachschöpfer und Dichter, namentlich seine deutsch vaterländische Gesinnung es war, wodurch er sich zum Haupte aller damaligen etwas Neues anstrebenden Dichtergenossenschaften aufgeschwungen hatte. Der Gedanke eines großen und mächtigen deutschen Vaterlandes war vornehmlich durch Klopstock wieder aus seinem Todesschlummer aufgeweckt worden, und die Besseren schaarten sich unter dieses Vaterlandsbanner, es bildete sich eine deutsch-patriotische Gemeinde namentlich in Norddeutschland; die Bardenpoesie kam in

Schwung und zählte sogar in Süddeutschland und selbst in Oesterreich einzelne Vertreter (z. B. Denis in Wien), und die Mitglieder des Göttinger Hainbundes führten sogar eine Art Bardenmummerei auf, mit der sie es vollkommen ernstlich meinten und die unserer Generation fast komisch erscheint, obschon doch die an die Hainbundszusammenkünfte entfernt erinnernden, wenn auch weniger harmlosen burschenschaftlichen Commerce späterer Zeit ihr noch im Gedächtniß sein sollten.

Ist es nun unläugbar richtig, daß literarische und vaterländische Interessen an den literarischen Genossenschaften der damaligen Zeit ihren großen Antheil hatten und zwar bei der damals noch stattfindenden Gleichartigkeit derselben einen bindenden, nicht wie jetzt in Folge ihrer Ungleichartigkeit einen trennenden, oder höchstens Coterien und Cliquen „auf Zeit" veranlassenden, so kam doch als ein wesentlich festigendes Moment noch ein äußerst intensives Freundschaftsgefühl hinzu, welches nicht blos einer augenblicklichen Aufwallung oder einer mehr oder weniger selbstsüchtigen Berechnung sein Dasein verdankte, sondern in den Gemüthern selbst fußte, ein Lebensbedürfniß und geistiges Verlangen der Zeit selbst war und so tief in den Herzen wurzelte, daß die Freundschaft zu den Hauptgegenständen der Poesie selbst gehörte und sogar der Liebe die Herrschaft streitig machte. Zu den schönsten Tugendoden, welche Klopstock dichtete, gehören gerade diejenigen, in denen er das Glück der Freundschaft und seine Freunde, verstorbene wie noch lebende, feierte. Mit vollkommener Wahrheit bemerkte Hermann Allmers in einem im „Bremer Sonntagsblatt" für 1858 enthaltenen Aufsatz über Gleim und seine Zeit: „Alle sangen sie wie aus einem Tone; Alle sahen sie sich gemeinsam an als die Jünger der neu aufstrahlenden Zukunft, geschaart um Klopstock als den Größten und Herrlichsten unter ihnen; Alle erglüheten sie in Liebe zu einander, in Verehrung gegen einander und in jubelnder Freude über einander. In den Liedern und Dichtungen, welche die Freundschaft preisen oder an Freunde gerichtet sind, herrscht daher eine ungleich größere Wärme und Leidenschaft, als in denen der eigentlichen Liebe. Jene sind tief, glühend und überschwänglich; diese höchstens süß und zärtlich, zum Theil auch sehr sinnlich." Keine Bemerkung kann richtiger und wahrer sein, als diese, obschon gegen den letzten Theil derselben eingewandt werden kann, daß bei denjenigen Dichtern, welche die Liebe von der sinnlichen Seite auffaßten, auch das Freundschaftsgefühl nicht in Form und Ausdruck der Schwärmerei und Innigkeit aufzutreten pflegte; die eigentlichen Freundschaftsdichter behandelten

auch die Geschlechtsliebe meist wie einen zärtlichen Seelenbund, wie ein rein geistiges Verhältniß. Oder wäre es nöthig, hierbei ausdrücklich an Klopstock's spiritualistische Oden an Fanny und Cidli zu erinnern?

Diese Freundschaftsperiode in ihrer Reinheit währte freilich nur etwa zwei oder drei Decennien; denn schon mit der sogenannten Sturm- und Drangperiode, obschon sie zunächst in Folge gemeinsamer geistiger Bestrebungen auch einzelne Freundschaften und literarische Genossenschaften entstehen ließ, machte sich ein anderer Geist geltend, welcher diesen Freundschaften die eigentliche Gemüthsseite, den Duft tieferer Empfindung raubte. Die geistigen Bezüge nahmen zu, die gemüthlichen ab. Hiervon wird jedoch später noch die Rede sein; für den Augenblick habe ich es noch mit der Vorperiode zu thun, welche der Sturm- und Drangperiode und der sich daraus entwickelnden Periode der sogenannten deutschen Classicität mit ihren berühmten Freundschaftsbündnissen zwischen Schiller und Körner, Schiller und Goethe u. s. w. vorangingen, auf welche letztere dann höchstens noch einige bald vorüberhuschende Freundschaften zwischen einigen Romantikern, etwa den Freundschaften ähnlich, wie sie Gespenster zur Mitternachtzeit auf Kirchhöfen oder unter Rabensteinen schließen mögen, ferner bloße Tendenzbündnisse, wie des eben so schnell auseinander, wie zusammengelaufenen Jungen Deutschland, landsmännische Kumpanschaften, wie zwischen den schwäbischen oder österreichischen Dichtern, Localcliquen von Dichtern in München, Berlin u. s. w., kurz die sogenannten Gesellschaften zur Verassekurirung augenblicklicher literarischer Succeße folgten, — Bündnisse, wie sie des industriellen und calculirenden Geistes unserer Zeit würdig sind. Oder will man die erhitzten und erhitzenden Verhältnisse zwischen Nicolaus Lenau und seinen schwäbischen Freunden mit den Freundschaftsbündnissen der Klopstock'schen oder auch nur der Sturm- und Drangperiode vergleichen? Will man in der Allianz eines gewissen Literaturgeschichtschreibers, der in seinem Verbündeten den größten Romanschriftsteller, und dieses Romanschriftstellers, der in jenem den größten Kritiker Deutschlands verehrt, eine Parallele zu dem Goethe-Schiller'schen Bündniß erblicken? Hält man in unserer ironisirenden Zeit einen wirklichen Seelenbund zwischen zwei Personen außer in der Jugend überhaupt für möglich? Es ist mir aus der sogenannten Epigonenperiode als urkundlich belegt nur ein Freundschaftsverhältniß bekannt, welches den früheren ähnlich war, dasjenige zwischen dem Grafen Platen-Hallermunde und dem Grafen Alexander

Fugger, welcher Letztere für jenen etwa in ähnlicher uneigennütziger und selbst durch die oft maßlosen Ansprüche des Freundes nicht zu ermüdender Weise fortdauernd besorgt war, wie der Appellationsrath Körner für Schiller. Der Graf Fugger war freilich auf der anderen Seite der geistig Empfangende, wie Körner, der zwar mehr literarische Documente seines Geistes hinterlassen hat als Fugger, aber doch auch kein großer Literator war oder sein wollte, am wenigsten aber darauf Anspruch machte, Dichter zu sein. Will man aber das Beispiel von wirklichen Dichterfreundschaften haben und sich daran erfreuen, so wird man bis zu den Zeiten unserer classischen Literatur, wo sie aber nicht mehr ganz rein waren und sich in der Regel auf den Trümmern früherer Freundschaften (wie die zwischen Schiller und Goethe auf den Trümmern der Goethe-Herder'schen Freundschaft) aufrichteten, oder noch besser bis in die Anfänge der Sturm- und Drangperiode und am besten bis in die Gleim-Klopstock'sche Zeit zurückgehen.

In dieser Hinsicht ist es von hohem Interesse, die auch sittengeschichtlich werthvolle Schrift von Ludmilla Assing: „Sophie von La Roche, die Freundin Wieland's" (Berlin, 1859) zu lesen. Die in diesem Lebensbilde auftretenden männlichen und weiblichen Personen gehören theils der Vorperiode, theils der Genieperiode oder der sogenannten Periode des Sturm und Dranges an, theils bilden sie zwischen beiden die Uebergänge, wir möchten sagen die Uebergänge zwischen Gemüth und Geist, Naivetät und Bewußtsein, Unschuld und Erkenntniß. Ludmilla Assing sagt von dieser ganzen Periode, deren charakteristische Momente in die siebziger Jahre fallen: „Es war damals eine Zeit, in welcher sich die Herzen leichter ihrer Bewegung überließen, man fühlte das Bedürfniß, anzuerkennen, zu verehren, wie heute zu kritisiren! Man scheute sich nicht, seine Begeisterung laut und unverhohlen auszusprechen." Und weiterhin: „Die Gemüther waren in begeisterter Erregung, und gaben sich freudig den Einflüssen der Poesie hin, die Gleichfühlenden und Gleichdenkenden schlossen sich mit Wärme und Innigkeit an einander; es entstand damals ein wahrer Cultus der Freundschaft und Zusammengehörigkeit, der zu den höchsten und edelsten Zwecken aufeuerte. Die bedeutendsten Geister waren erfüllt von den neuen Strömungen des deutschen Lebens; der Sturm und Drang, das Geniewesen, die Empfindsamkeit, die Physiognomik, die geheimen Bünde, die Illuminaten, die Geisterseherei, die deutsche Union, der Erziehungseifer setzten sie wechselweise in Bewegung. Man suchte eine neue Form für einen neuen Inhalt, bald mit ernster Klar-

heit, bald mit träumender Phantasie. Man sehnte sich nach Mittheilung, nach einem Austausch der noch gährenden Empfindungen."

Damals bildeten sich überall literarische Kreise, nicht blos in Straßburg (die Salzmann-Goethe'sche Tafelrunde), in Halberstadt, Leipzig, Göttingen, Berlin u. s. w., sondern auch an weniger in der Literatur genannten Orten, in Darmstadt, in Münster (um die Fürstin Gallitzin), zu Pempelfort bei Düsseldorf, dem Musensitze des Philosophen F. H. Jacobi, der wenigstens zeitweise viele der genialsten Männer bei sich beherbergte; und einen neuen kleineren Mittelpunct dieses geistigen Lebens führt uns Ludmilla Assing vor: das Schloß Warthausen, die Besitzung des hochgebildeten Grafen Stadion, dessen Secretair La Roche, Gemahl Sophiens, war, und wo sich auch Wieland, Sophiens früherer Geliebter, auf Besuch einfand. „Warthausen wurde Wieland's Parnaß", bemerkt sein Biograph Gruber. Hier, in dieser fein aristokratischen Sphäre, entsagte er für immer der sogenannten seraphischen Dichtung, den Grundsätzen der Züricher Genossenschaften; hier, wie er selbst sagt, machte bei ihm „Plato dem Horaz, Young Chaulieu Platz, die Harmonie der Sphären den Arien von Galuppi und den Symphonien von Jomelli"; hier, in den Lauben von Warthausen, las er seinen Freunden die ersten Entwürfe von seinem „Neuen Amadis" vor, und in einem von malerischen Baumgruppen umgebenen Thurm des Gartens dichtete er die „Grazien" und beendigte er „Musarion". Es ist für den harmlosen und leichtlebigen Charakter der damaligen Zeit bezeichnend, daß, obschon Sophie früher Wieland's Braut war und später seine Vertraute wurde und blieb, doch nicht ein Schatten von Eifersucht in La Roche's Herzen auftauchte und daß die Drei wie Kinder mit einander verkehrten. Indeß, es war damals die Zeit der „Busenfreundschaft" und es hatten in einem Busen immer viele Freunde und Freundinnen Platz, ohne sich zu stoßen und zu verdrängen; auch zwischen F. H. Jacobi und Sophie La Roche schloß sich sehr bald eine lebenslänglich dauernde Freundschaft, und wie rasch damals überhaupt solche Freundschaften zu Stande kamen, beweist der Umstand, daß Wieland und F. H. Jacobi in weniger als zwei Tagen zur „innigsten Vertraulichkeit" gelangten, obschon doch Wieland damals gerade kein Jüngling mehr war. Wieland hat über La Roche, seinen glücklichen Nebenbuhler, nur Worte der Anerkennung. „Was La Roche betrifft", schreibt er einmal an Geßner, „so ist er der edelste, der liebenswürdigste und ungeachtet seines hofmännischen Aeußern der wahrhaft philosophischste Mann, den ich in

meinem Leben gesehen habe", und an einer anderen Stelle: „Er ist, in dem ganzen Umfange des Wortes, ein rechtschaffener, edler Mann, ein Menschenfreund, sein Herz ist mit dem Vergnügen, Gutes zu thun, vertraut; er ist für die Freundschaft und für jedes Sentiment, welches der menschlichen Natur Ehre bringt, gemacht".

Freilich kommt uns an den Scenen, zu denen damals dieses Freundschaftsgefühl, dieses „Sentiment" führte, Manches gemacht, affectirt, selbst schauspielerhaft vor, so z. B. das Wiedersehen zwischen Wieland und Sophie, wie es von Ludmilla Assing geschildert wird. Als Wieland Sophie zum ersten Male auf Warthausen wiedererblickte, ließ er seinen Hut, den er unter dem Arm trug, tieferschüttert fallen, und vermochte kein Wort hervorzubringen; aber er riß Sophiens ältesten Sohn, einen bildschönen Knaben, an sich, zog ihn zu sich auf das Sopha, beugte sich über ihn und benetzte ihn mit seinen fließenden Thränen. Dann ging Wieland dem eben eintretenden La Roche entgegen, umarmte ihn und weinte abermals innigst gerührt. Auch La Roche war gerührt von diesem Auftritt und schloß Beide, Sophie und Wieland, in seine Arme. Was ist hieran wahre, was affectirte Empfindung? Die Echtheit des hier in so auffallenden Zügen hervortretenden „Sentiment" könnte uns um so verdächtiger erscheinen, wenn wir weiter lesen, daß bei dem Wiedersehen Beider, welches später in Gegenwart des Brüderpaars Jacobi in Ehrenbreitstein stattfand, fast dieselbe Scene unter denselben Emotionen und Gesten aufgeführt wurde. Auch hier warf Wieland mit einer zitternden und zugleich heftigen Bewegung seinen Hut hinter sich auf die Erde und schwankte zu Sophien hin, und zwar ward dies Alles, wie F. H. Jacobi berichtet, von einem so außerordentlichen Ausdruck in Wieland's ganzer Person begleitet, daß sich Jacobi „in allen Nerven davon erschüttert fühlte". Jacobi fährt dann in seinem Berichte fort: „Sophie ging ihrem Freunde mit ausgebreiteten Armen entgegen; er aber, anstatt ihre Umarmung anzunehmen, ergriff ihre Hände und bückte sich, um sein Gesicht darin zu verbergen; Sophie neigte mit einer himmlischen Miene sich über ihn und sagte mit einem Tone, den keine Clairon und keine Dubois nachzuahmen fähig sind: „O Wieland — Wieland — O ja, Sie sind es — Sie sind noch immer mein lieber Wieland!" Wieland, von dieser rührenden Stimme geweckt, richtete sich etwas in die Höhe, blickte in die weinenden Augen seiner Freundin, und ließ dann sein Gesicht auf ihren Arm zurücksinken. Keiner von den Umstehenden konnte sich

der Thränen enthalten, mir strömten sie die Wangen hinunter, ich schluchzte; ich war außer mir, und ich wüßte bis auf den heutigen Tag nicht zu sagen, wie sich diese Scene geendigt, und wie wir zusammen wieder in den Saal hinauf gelangt sind." Eine ähnliche „Scene", bei der Wieland ebenfalls Mitacteur war, wurde bei einem Besuche, welchen Wieland und Gleim in Darmstadt abstatteten, 1771 aufgeführt. Karoline Flachsland, später Herder's Gattin, berichtet darüber in einem ihrer Briefe an ihren Bräutigam:

„Merck, Leuchsenring und ich schlangen uns in einer Ecke des Fensters um den alten, guten, sanften, muntern, ehrlichen Vater Gleim und überließen uns unserer vollen Empfindung der zärtlichsten Freundschaft. Hätten Sie doch das sanftheitere Gesicht des guten Alten gesehen! Er weinte eine Freudenthräne, und ich, ich lag mit meinem Kopfe auf Merck's Busen; er war außerordentlich gerührt, weinte mit, und — ich weiß nicht, was wir Alles gethan." Es verdient hierbei hervorgehoben zu werden, daß uns Merck sonst als ein ironisirender, zu beißenden Bemerkungen aufgelegter Verstandesmensch, als eine Art Mephistopheles geschildert wird, daß Leuchsenring mit Vorliebe den Zwischenträger spielte, daß Karoline Flachsland als verehelichte Herder später in Weimar gerade nicht in sehr gemüthlichem und sentimentalem Sinne thätig war und daß dieselbe Karoline Flachsland in ihren Briefen Sophie La Roche, die sentimentale Verfasserin des damals vielgelesenen Romans, „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" in ziemlich maliciöser Weise als eine nach allen Seiten hin coquettirende „Frau nach der Welt" voll Witz und feinem Verstande beschreibt. Wieviel, fühlt man sich versucht zu fragen, mag an den von solchen Personen aufgeführten Rührscenen wahr und natürlich, oder unwahr und erkünstelt gewesen sein? Log sich jeder selbst in diese Rührung hinein? Oder logen sie einander Etwas vor, Jeder mit dem Bewußtsein, daß Keiner von ihnen das fühle, was er äußerlich darstelle? Doch ist eher an eine Selbsttäuschung der agirenden Personen, als an eine so raffinirte Absicht zu glauben. Die Sentimentalität lag in der Luft, wurde durch Lectüre, Umgangston und Vorstellungsweise fortdauernd genährt; die Nerven befanden sich in immerwährender Spannung und bedurften von Zeit zu Zeit solcher elektrischer Zuckungen. Wie der Hypochonder sich einbildet, an Krankheiten zu leiden, die er nicht hat, so bildeten sich die damaligen Menschen ein, empfindsam zu sein, empfindsam sein zu müssen. In unserer Zeit glaubten ja viele sonst ganz verständige Men-

schen so ernsthaft als möglich an Geisterklopfen und Tischrücken. Dieser Wahn theilte sich epidemisch mit, und namentlich solchen Personen, die an den Nerven litten oder sich langweilten und der Aufregung bedurften. Eine solche Geistesepidemie war auch die Sentimentalität im vorigen Jahrhundert.

Ich habe diese Scenen geschildert, damit man nicht glaube, daß ich gegen die Schattenseiten und krankhaften Uebertreibungen der damaligen Empfindsamkeit blind sei und echtes Gold von bloßem Flittergold nicht zu unterscheiden wüßte. Diese Uebertreibungen, die sich ja auch in der damaligen Roman- und Dramenproduction nur zu krankhaft äußerten, mußten nothwendig eine Reaction herbeiführen. Aber das Grundelement, aus dem diese überwallende Sentimentalität hervorging, war doch ein gutes; diese Empfindsamkeit, diese Sentimentalität war ein Schutz- und Hülfsmittel gegen die mancherlei barbarischen Elemente, welche ebenfalls der Sturm- und Drangperiode anhafteten und die Gemüther mit Roheit und Verwilderung bedrohten. Die Empfindsamkeit, selbst wenn sie in Uebertreibung ausartet und einen epidemischen Charakter annimmt, wirkt doch immer nicht so schädlich, als ihr Gegentheil, als Mangel an Gefühl und Empfindung, wenn derselbe epidemisch wird. Was Gleim und die beiden Jacobi betrifft, so ist sicher anzunehmen, daß diese bei den eben geschilderten Scenen innerlich wirklich aufs Tiefste gerührt waren, und was Wieland anlangt, so hatte dieser einen so weichen, man darf sagen weichlichen Charakter, daß man ihm sehr Unrecht thäte, wenn man ohne Weiteres annehmen wollte, er habe die Rolle, die er in jenen Rührscenen spielte, von vornherein wie ein Schauspieler sorgfältig einstudirt. Es muß um Wieland immer eine eigenthümlich sentimentale Atmosphäre geherrscht, es muß eine ganz besondere Ausströmung von ihm auf verwandte Naturen ausgegangen sein, wie dies auch die Scene bezeugt, welche Heinrich v. Kleist in einem Briefe an seine Schwester vom Jahre 1813 schildert (vrgl. „Heinrich v. Kleist's Briefe an seine Schwester". Herausgegeben von A. Koberstein. Berlin, 1859). Kleist erzählt ihr, wie er seinen „Robert Guiscard" dem greisen Wieland mit großem Feuer vorgelesen habe und wie es ihm gelungen sei, „ihn so zu entflammen, daß mir über seine innerlichen Bewegungen vor Freude die Sprache verging und ich zu seinen Füßen niederstürzte, seine Hände mit heißen Küssen überströmend."

Ohne ein einseitiger Lobredner vergangener Zeiten und gegen ihre Schwächen und Nachtseiten blind zu sein, wird man doch gestehen

müssen, daß das Freundschaftsgefühl namentlich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entwickelter war als jetzt, und daß dieses Freundschaftsgefühl wieder auf gewissen Eigenschaften beruhte, die so vielen der damals hervorragenden Menschen nachgerühmt werden: Wohlthätigkeitssinn, Uneigennützigkeit, Einfachheit, Gutherzigkeit, Menschenliebe. Braucht hierbei ausdrücklich an Gellert erinnert zu werden? Auch von Ewald v. Kleist lesen wir bei Jördens: „Seine Freunde, Ramler, Lessing, Gleim, Sulzer, Spalding, Hirzel u. s. w., liebten ihn als ihren Getreuesten in Glück und Noth und blieben ihm treu in jedem Verhältniß.... Jeder Unglückliche hatte ein Recht auf sein Mitleiden, und nie schätzte er sich glücklicher, als wenn er helfen konnte.“ Von dem Freiherrn v. Gemmingen sagt Jördens, er sei nie verheirathet gewesen, dafür habe sich alle Zärtlichkeit seiner Seele ungetheilt in die Freundschaft ergossen, „die bei ihm, einmal geschlossen, auf immer geschlossen blieb.“ Selbst dem sonst etwas anmaßenden und bis zum Sarkastischen witzigen J. J. Engel — von dessen Freundschaft mit Garve ein andermal die Rede sein wird — stellt Nicolai in seiner ihn keineswegs schonenden Gedächtnißrede das Zeugniß aus, daß er „der wahre Freund seiner Freunde gewesen.“ Auch Privatpersonen, die an der Literatur nur genießend theilnahmen, hingen sich oft mit unglaublicher Leidenschaft und Zähigkeit an ihren Lieblingsschriftsteller, wovon mehrere Beispiele anzuführen wären. In der Lebensbeschreibung Hamann's lesen wir bei Jördens: „Im Jahre 1784, da ihm schon aller Muth zum Leben fehlte — der geniale Mann hatte Decennien lang in Königsberg erst als Cancellist, dann als Packhofverwalter gedient, er, der „Magus des Nordens“ — wurde er plötzlich durch die wunderbare Zuneigung eines ihm bis dahin Unbekannten, wie durch ein Werkzeug höherer Hand, in eine Lage versetzt, wo er der Sorge für die nothwendigsten Bedürfnisse mehr überhoben sein konnte.“ Ohne Zweifel ist unter diesem Unbekannten Buchholz aus Münster gemeint, der dem geplagten und abgehetzten Denker nicht nur ein Asyl auf seinem Gute Wellbergen bereitete, sondern ihm auch ein ansehnliches Capital schenkte, wovon allein 4000 Thaler für Hamann's Kinder bestimmt waren. Aber das leuchtendste Vorbild für diesen Freundschaftscultus, der bei ihm fast die Weihe eines religiösen Cultus annahm, war jedenfalls „Vater“ Gleim, wie ihn seine Pflegebefohlenen nannten. Ihm allein verdanken wir vielleicht, daß Bürger von dem moralischen Untergange, von dem er in Göttingen bedroht war, gerettet, daß Ewald v. Kleist (von gerin-

geren Poeten wie Michaelis, Klauren, Schmidt u. s. w., gar nicht zu sprechen) Dichter, daß Heinse der Literatur erhalten und Seume in Stand gesetzt wurde, seinen „Spaziergang" nach Syrakus zu machen. Gleim war es, der den in bitteren Stimmungen sich verzehrenden Herder während seiner letzten Lebensjahre aufrecht erhielt, und auch Ramler, die Karschin, J. G. Jacobi, Jean Paul, Tiedge — und wer nennt sie Alle, die er aufmunterte und aufs Uneigennützigste — meist anonym — unterstützte! — verdanken ihm viel. So traurige Erfahrungen er auch machte und so oft auch an ihm Verrath geübt wurde, so wurde er doch nicht müde, im Verborgenen wohlzuthun, und nicht blos Dichtern und Schriftstellern. Nicht seinen poetischen Leistungen verdankt Gleim die Unsterblichkeit seines Namens, obschon seine „Kriegslieder eines preußischen Grenadiers" so manche sogenannte politische Gedichte, die in den letzten Decennien ein vorübergehendes Geräusch machten, überleben werden und zu überleben verdienen; aber sein ganzes anfeuerndes, wohlthätiges und gemeinnütziges Leben und Wirken wird und muß ihm bei der deutschen Nation ein unvergängliches Andenken sichern. Die „Anregungen" haben sich ja die Aufgabe gestellt, zu allem Guten und Edlen anzuregen; und wo gäbe es etwas Anregenderes als das Vorbild eines Mannes, der wie Gleim sein Leben nur aus gemeinnützigen Thaten zusammensetzt? Unsere Leser werden mir daher gestatten, daß ich in dem nächsten Capitel auf die zahlreichen Freundschaften, deren Mittelpunct dieser unvergleichliche Mann war, als zugleich zeitgeschichtlich interessante Erscheinungen einen Blick werfe.

Hermann Marggraff.

Friedrich Hebbel.

(Schluß.)

Die erste Tragödie des Dichters, „Judith", die bereits 1840 auf der Berliner Hofbühne zu einer ersten Aufführung gelangte, wurzelt, wie man annehmen darf, in noch früherer, in jener Zeit, als die Dithmarschenchronik und die Bibel die einzige Lecture des talentreichen, phantasievollen, innerlich gährenden Bauernsohnes bildeten.

Die historische Grundlage des Stücks ist aus den apokryphischen Büchern zur Genüge bekannt. Einer jener asiatischen Despoten, die mit Schwert und Barbarei große Reiche und die verschiedensten Völker zu einem Ganzen zusammenschweißten, überzieht auch das Volk Gottes, das sich selbst in einer kleinen Stadt muthig zur Gegenwehr rüstet. Und wie die Noth in dem belagerten Städtchen aufs Höchste steigt, fernerer Widerstand unmöglich scheint, beschließt eine schöne junge Wittwe, getrieben von ihrer religiösen Begeisterung und Zuversicht, den grimmen Feind mit Gottes Hülfe zu verdrängen, sie wagt sich ins Lager desselben, umgarnt mit ihren Reizen den sinnlich üppigen Anführer und ermordet denselben. In der Verwirrung, die im Heere der Dränger hierdurch entsteht, überwältigt eine geringere jüdische Schaar die Uebermacht, befreit Land und Stadt, die Befreierin selbst aber lebt noch lange genug, ihren Ruhm zur Volkstradition werden zu sehen.

In dieser biblischen Ueberlieferung scheint auf einen flüchtigen Blick weit mehr ein epischer als ein dramatischer und keinesfalls ein tragischer Stoff enthalten. Doch hat Hebbel mit wenigen Strichen das ganze Gemälde geändert. Wir sehen Judith vom Beginn in einer nach der sinnlichen Seite des Lebens hin gerichteten und nach dieser Seite unbefriedigten Stimmung, sie wird, indem sie den Entschluß zur Rettung ihrer Stadt faßt, sich der elenden Schwäche und Unmännlichkeit der jüdischen Männer bewußt. So kommt sie ins feindliche Lager und tritt dem Heerführer Holofernes gegenüber, der, als eine blut- und wollusttrunkene, stark ans caricaturmäßige streifende, aber von Kraft und wildem Geiste erfüllte Persönlichkeit erscheint. Für Judith ist das gefahrvoll, sie kannte nach der sinnlichen und sittlichen Seite keinen Mann. Hier tritt ihr ein solcher gegenüber, ihre religiösen, ihre patriotischen Gesinnungen entweichen vor einem aufflammenden Erstaunen, das letzlich zur Neigung, zur Bewunderung wird. Hiermit ist die Katastrophe begründet; würde Holofernes ihre Person, ihre Weiblichkeit achten, so möchte es um die Rettung der Stadt Bethulien übel aussehen. Da er ihr aber in roher Weise Gewalt anthut, kräftigt sie das persönliche Rachegefühl, den Mord an Holofernes zu vollbringen, der dann freilich eine Vernichtung für sie selbst in sich trägt, insofern ihr das erhebende Bewußtsein, Alles um ihres Volkes willen gethan zu haben, fehlt.

Dieses ganze, auf der Bühne wunderbar ergreifende Bild ist mit orientalischer Farbenpracht gemalt, es gährt und kocht noch überall, in den Reden Holofernes' und der Judith, in den erschütternden Volks-

scenen zu Bethulien. Im Ganzen ist die „Judith“, obwol ersichtlich einer Drangperiode des Dichters angehörig, unter seinen Dramen das unbefangenste, und die vielfachen Reflexionen, die sie anregt, richten sich nicht so direct gegen oder auf ein Bestehendes.

Ganz anders ist dies bei Hebbel's zweiter Tragödie, der „Genoveva“. Sie basirt gleichsfalls auf einem bekannten Stoff, einer Volkslegende aus frühester Zeit, in welcher der Sieg der weiblichen und ehelichen Treue gefeiert ist. Wenn es sich um Hintergrund und Staffage handelt, so hat Hebbel den mittelalterlichen Charakter der Legende festgehalten. Die Hexe Margarita, der tolle Klaus, die entsetzliche Scene im zweiten Act zwischen dem Schloßgesinde und dem sterbenden alten Juden sind Züge, welche in eine einfache Darstellung des Volksmärchens ganz wohl hineinpassen würden. Von hier an aber gestaltet Hebbel nach einem ihm an sich zustehenden dichterischen Rechte die Ueberlieferung völlig um. Ein Abschied, den Siegfried von Genoveva nimmt und der zu dem Herrlichsten gehört, was die gesammte deutsche Poesie jemals geschaffen, überläßt diese ihrer Treue und der flammenden Leidenschaft Golo's, den Hebbel keineswegs als den gemein lüsternen, moralisch niederträchtigen Bedienten der Volkslegende darstellt. Golo ist der Vertreter einer gewaltigen und flammenden Leidenschaft, die mit kühner Dialektik fragt, ob es recht und sittlich sei, daß die Schönheit Genoveva's unter dem Drucke eines Phantoms, wie die eheliche Treue, ungenossen verwelke. Golo geht zwar hieran zu Grunde, Genoveva feiert den Sieg der höchsten Reinheit, aber in der That stellt sich das tragische Mitleid zuletzt auf Seite Golo's. In der Bühnenbearbeitung, die 1858 in Weimar gegeben wurde, hat Hebbel durch ein Nachspiel den versöhnenden Ausgang der Legende auch für sein Drama acceptirt.

Diejenigen, welche Hebbel nach der „Genoveva“, wie Rudolph Gottschall in seiner Literaturgeschichte es thut, eines sittlichen Jakobinerthums beschuldigen, können einen gewissen Anhalt an einer zweiten, viel späteren, viel plastischeren, reiferen und in rein dramatischer Beziehung vollendeteren Tragödie „Herodes und Mariamne“ finden. Dieselbe hat so beträchtliche Vorzüge, daß wir uns die Anpreisungen einzelner Enthusiasten vollkommen erklären können, ohne daß wir jedoch darin einstimmen möchten. Die Geschichte ist die bekannte, daß der jüdische Tyrann Herodes, die eheliche Eifersucht auf eine gefährliche Spitze hinaustreibend, den Befehl giebt, seine Gemahlin Mariamne nach seinem eigenen Tode zu ermorden. Mariamne erfährt dies, ver-

zeiht ihm einmal; er erneuert trotz dessen den Befehl und sie beschließt, ihn mit einer erheuchelten Freude über seinen vermeintlichen Tod zu strafen. Das führt nothwendiger Weise zu ihrem Untergang. Der erbitterte jüdische Tyrann giebt den Befehl zu ihrer Hinrichtung und erfährt zu spät, daß er ihr das schwerste Unrecht gethan. Hebbel verbindet mit der Tragödie zugleich eine meisterhafte Schilderung der zerfallenen alten Welt vor dem Erstehen des Christenthums. Aber in dieser Schilderung, sowie in der streng consequenten Durchführung, nachdem man einmal den Vorwurf zugegeben hat, liegt auch das hauptsächlich Fesselnde. Der große dramatische Verstand Hebbel's zeigt sich vielleicht kaum glänzender sonstwo, aber auch nirgends tritt der Mangel einer belebenden und überzeugenden Wärme stärker hervor. Hebbel's Freunde haben „Herodes und Marianne" eine Tragödie der Nothwendigkeit getauft, und es sei ihnen zugegeben, daß der Begriff und die Satzung der ehelichen Treue bei Herodes nothwendig zu solchem Aeußersten führen muß. Was aber beweist dies gegen dieselbe an und für sich? Es giebt kein Verhältniß, keine Ueberzeugung auf Erden, welche nicht unter Verknüpfung gewisser Verhältnisse und bei unglücklich organisirten Charakteren tragisch wirken könnten.

Angesichts dessen, daß das Vorhandensein einzelner Dinge dem Dichter an sich noch kein Recht giebt, sie wiederzuspiegeln, daß jedes dichterische Lebensbild ein Gemälde sein muß, und kein Daguerreotyp, wirken besonders einige der Werke Hebbel's aus seiner mittleren Periode abstoßend. Dies sind „Julia" und „Ein Trauerspiel in Sicilien", ersteres eine Tragödie, letzteres eine Tragikomödie. In ihnen finden sich alle Fehler Hebbel's beinahe ohne einen einzigen seiner Vorzüge. Denn in den ersten Tragödien wird die Seltsamkeit und die Anfechtbarkeit ihres Vorwurfs, ihres Problems wenigstens von der überschäumenden gestaltenden Kraft, dem leidenschaftlichen Feuer des Dichters paralysirt, in den genannten beiden Stücken aber erscheint uns der widerwärtige Stoff obenein in einer so reflectirten, so gemachten Weise dargestellt, daß ihre Widrigkeiten und Verzerrungen Rosenkranz in der That hinreichenden Stoff zu Auslassungen in seiner „Aesthetik des Häßlichen" gaben.

Unbedingte Theilnahme haben auch den entgegenkommendsten Naturen bis jetzt Hebbel's Lustspiele „Der Diamant" und „Der Rubin" nicht abgewinnen können. Die Art und Form derselben ist die der Tieck'schen Märchenlustspiele, im „Rubin" etwas mehr den Anforderungen und Möglichkeiten der realen Bühne genähert.

Im „Diamant" finden sich einige Gestalten und Scenen, die an Shakspeare's urwüchsige Komik gemahnen, aber doch nur einige, und sowol die Fabel als der Humor des Ganzen erscheinen so wesenlos und schemenhaft wie irgend Etwas in den romantischen Märchenlustspielen, ohne doch die Grazie derselben zu haben. Der „Rubin" weist etwas mehr von der letzteren auf, dafür fehlt aber die Körnigkeit des „Diamants", und im Ganzen sind die beiden Hebbel-schen Lustspiele so angelegt und ausgeführt, daß sich keine volle Freude von ihnen gewinnen läßt.

Als die zweifelsohne bedeutendsten, befriedigendsten Productionen Hebbel's erscheinen uns das Trauerspiel „Maria Magdalena" aus der ersten Dichtperiode, die Tragödien „Agnes Bernauer", „Gyges und sein Ring", sowie das kleine Drama „Michel Angelo" aus den letzten Jahren.

„Maria Magdalena" ist nächst der „Judith" am meisten und nachhaltigsten zur Bühnenaufführung gelangt und unter allen Hebbel-schen Trauerspielen dem Publicum am vertrautesten. Abgesehen von der erwähnten Aeußerlichkeit liegt auch der Stoff näher als der anderer Dramen unseres Dichters. „Maria Magdalena" ist, wie sehr auch der Titel auf biblische Reminiscenzen zu deuten scheint, eine bürgerliche Tragödie der neuesten Zeit, Hebbel's Meisterstück, wenn es sich um die reine Bühnenwirkung handelt, die Tragödie der bürgerlichen Ehre, die, von einem wohlberechtigten Gefühl ausgegangen, zum entsetzlichen, lebentödtenden Gespenst wird. Als Repräsentant dieser Ehre erscheint der Tischlermeister Anton, der starre, unbeugsame Vertreter alter Sitte und alten Herkommens, der den Sohn für nicht viel mehr denn einen verlorenen Verbrecher ansieht, weil dieser den Drang zu freierem, minder gedrücktem Dasein hat; ein starrköpfiger Greis, der, sobald ihm einmal die Möglichkeit vor Augen tritt, seine Tochter Clara, die Heldin des Stückes, könne zu den Gefallenen gehören, von Selbstmord spricht, als ob sich dies von selbst verstünde. Und doch ist eben diese Tochter mit ihrem Bräutigam, dem Schreiber Leonhard, so eng verknüpft, daß der ungeliebte Mann ihr Gatte werden muß, während gerade jetzt derjenige, den sie liebt, der Secretair, eine freie, gebildete, männliche Persönlichkeit, ihren Lebensweg aufs Neue kreuzt. Und inmitten dieser ängstlichen, peinlich gedrückten Situation, welche die Exposition uns zeigt, fällt der erste vernichtende Schlag: der vom Vater ohnehin verworfene Sohn Carl, der Bruder Claras, wird eines Diebstahls angeklagt und verhaftet. Meister Antons Frau, gleich ihm in

den Grundsätzen auferzogen, welche die Meinung der Welt zum Gotte erheben, überlebt diesen Vorfall nicht. Der Schreiber Leonhard aber, Claras Bräutigam, ein nichtswürdiger Schwächling, nimmt davon Veranlassung, seine Verbindung mit der „entehrten“ Familie zu lösen, bleibt taub und kalt dem Flehen des unglücklichen Mädchens gegenüber. Nichts scheint gewisser als der Untergang der ganzen Familie. Aber noch einmal zeigt sich vor demselben die Hoffnung, die Unschuld des Bruders erweist sich, der Secretair naht sich Clara, von der er gehört hat, daß sie verlassen. Dies ist der Höhepunct der Tragödie, soweit sie die der Ehre ist. Auch dieser Secretair, dieser Mann, welcher die Zeichen der Zeit begriffen zu haben und auf ihrer Höhe zu stehen vermeint, schrickt, als ihm Clara offen ihre Schuld bekennt, zurück und weiß ihr Nichts zu erwidern als „darüber kann kein Mann hinwegkommen“. Und nun, als er doch Gewissenspein, doch den lebendigen Wunsch, Clara zu retten, für sich zu retten, empfindet, weiß er keinen anderen Ausweg, als den die öffentliche Meinung, die „Ehre“, vorschreibt: ein Duell mit dem Verführer, aus welchem er tödtlich verwundet zurückkehrt. Clara greift zum Selbstmord, ihr Bruder entflieht aus der furchtbaren Schwüle seiner Umgebung und sehnt sich nach freiem Meereshauch, Niemand bleibt übrig als der starre Meister Anton, der nun wieder „mit Ehren“ unter seinen Mitbürgern umherwandeln kann.

Die Consequenzen dieses bürgerlichen Trauerspiels wirken um so erschütternder, um so mächtiger, als alle Figuren mit einer entsetzlichen, unwiderlegbaren Wahrheit gezeichnet sind. Zudem läßt sich der „Maria Magdalena“ gegenüber nicht der Trost gewinnen, daß es, wie bei der „Judith“, der „Genoveva“, bei „Herodes und Mariamne“, solcher Ausnahmegestalten wie Holofernes, Golo und Herodes, solcher Ausnahmesituationen, wie die einer belagerten Stadt, einer vieljährigen Trennung zweier Gatten bedarf, um den vernichtenden Conflict herbeizuführen. Man hat die Empfindung, daß sich ein Aehnliches zu jeder Stunde, mitten in den Kreisen des bürgerlichen Lebens zutragen und zu so entsetzlichem Ausgange mindestens führen könne.

Ein Seitenstück zu dem steinernen Vertreter des Ehrenprincips, freilich in ganz andere Kreise übertragen, bildet der Herzog Ernst in Hebbel's Tragödie „Agnes Bernauer“. Hier ist es nicht, wie in der „Maria Magdalena“, die Meinung der Welt, die bürgerliche Ehre an sich, sondern die starre Standesehre, die vermeintlich geschändete Würde eines Staates und Fürstenhauses, was den Anlaß zum tra-

gischen Untergange frischen und schönberechtigten Lebens, reiner Liebe bildet. Wenn wir berücksichtigen, daß die Gestalt der Baderstochter von Augsburg, der Agnes, vielleicht die schönste, reinste, wohlthuendste Frauenfigur ist, welche Hebbel gezeichnet hat, wenn wir ferner nicht verkennen dürfen, daß die ganze Schilderung des Liebesverhältnisses zwischen Agnes und Albrecht eine wunderbar schöne und innige, die Farbenpracht des Dramas überhaupt ergreifend ist, so läßt sich der unbefriedigende Eindruck, den auch Hebbel's „Agnes Bernauer" theilweise hervorruft, nur aus dem ganzen Stoffe erklären. Die Geschichte der Baderstochter von Augsburg ist an sich wol poetisch und ergreifend, verlockend zur Darstellung; aber für dramatische tragische Gestaltung scheitert sie an dem gänzlichen Mangel einer Schuld bei Agnes. Will ihr der Dichter eine solche vindiciren, so muß er in die Ueberlieferung, welche sie als Musterbild edler Weiblichkeit darstellt, etwas Fremdes hineindichten. Dies hat Hebbel nicht gewollt und mit seinem gewaltthätigen, energischen Herzog Ernst setzt er als tragische Schuld, daß sie einen Fürsten geehelicht, Staatsordnung und Herkommen frevelnd gestört habe. Aber wer hält dies für eine tragische Schuld, wer fühlt mit Herzog Ernst? Wirklich kann man Hebbel in diesem Drama den Einwurf machen: er, der sonst die Schranken der Engherzigkeit und des Vorurtheils gewaltsam zu Boden wirft, habe sich hier einmal auf die entgegengesetzte Seite gestellt.

Uebrigens, wenn er vom Wege abgewichen, so kehrte er sehr bald, ehr rasch auf denselben im Trauerspiel „Gyges und sein Ring" zurück. Wir betrachten dasselbe in mehr als einer Hinsicht als die Gipfelung der Hebbel'schen Poesie. Wie Goethe in „Tasso" und „Iphigenie", Schiller in der „Braut von Messina" die höchste Vollendung in der Diction erreichten, so Hebbel im „Ring des Gyges", dessen prächtige Verse, schöne, maaßvolle, bilderreiche Sprache gewaltig mit dem gedrungenen, oft gewaltsamen Styl in der „Judith" und der „Maria Magdalena" contrastiren. Aber in Bezug auf den Inhalt und die Consequenz ist die Tragödie vielleicht noch erschütternder, in einiger Hinsicht entsetzlicher, als jedes andere Werk Hebbel's. Die Fabel basirt auf einer griechischen Sage. Kandaules, der König von Lydien, hat eine schöne Frau, Rhodope, geehelicht, die aber in ihrer Keuschheit sich in ihren Gemächern eingeschlossen hält und nie von anderen Männeraugen, als denen ihres Gatten, erblickt sein will. Kandaules jedoch möchte sie bewundert, sich beneidet sehen. Sein Liebling ist der Grieche Gyges, dieser vertraut ihm eines Tages, daß er einen unsichtbar ma-

chenden Ring besitzt. Kandaules wird sofort Feuer und Flamme, will, daß Gyges Rhodope sieht, was er ja ohne Gefahr einer Entdeckung kann. Gyges weigert sich kurze Zeit, giebt dann dem Drängen des Königs nach und begeht den Frevel, den Rhodope trotz des magischen Ringes an einem Seufzer des Gyges ahnt, verfolgt und der sie außer sich bringt, als sie Gewißheit darüber erhält. Kein anderes Mannesauge soll sie erschauen, als das des Gatten, sie läßt Gyges rufen und fordert von ihm, das Verbrechen im Blute des Kandaules zu sühnen. In einem Zweikampfe mit dem König besiegt Gyges den Letzteren wirklich und Rhodope reicht ihm ihre Hand, freilich nur, um sich gleich darauf zu tödten, nachdem sie die Gewißheit gewonnen, daß sie Keiner sah, als der sie sehen soll. — Diese Fabel ist mit den feinsten psychologischen Zügen, Motivirungen und Steigerungen wahrscheinlich gemacht. Der marternde Eindruck der Tragödie beruht hauptsächlich auf dem ernstlichen Zweifel, ob Hebbel auf Seiten der Rhodope oder des Kandaules stehe. Vielmehr: es ist sicher, daß jedes empfindende Herz sich doch auf die Seite des Letzteren stellt, denn wie hoch auch die weibliche Ehre stehe, ihre Verletzung müßte wesenhafter sein, als beim Verbrechen des Gyges und Kandaules, um mit Grund die Vernichtung des Glückes und des Lebens herbeizuführen. Kandaules ruft kurz vor seinem Tode:

Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo Alles denkt wie ich. Was steckt denn auch
In Schleiern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf!

Wenn wir aber geneigt sind, so zu denken, so fühlen wir dennoch wieder die Abscheulichkeit des Frevels, der der eigenartigen Person Rhodope's gegenüber begangen worden ist.

Einen erfrischenden, klaren, sühnenden Abschluß giebt Hebbel in dem kleinen Drama höchst subjectiven Inhalts „Michel Angelo“. Die Parallele zwischen dem gewaltigen titanischen Baumeister, Bildhauer und Maler, der merkwürdigsten Künstlergestalt des sechszehnten Jahrhunderts, und unserem Dichter liegt nahe, wenn wir im Drama Michel Angelo aufs Aeußerste erbittert, entrüstet, empört über Dilettantismus und Kritikerweisheit, die ihm seine Größe und Bedeutung anfechten, sehen. Michel Angelo hat eben eine Statue des

Zeus geschaffen. Ein Gespräch mit dem Herzog, der einer der geschraubtesten Halbkunstkenner ist, bringt den Künstler auf den Einfall, seinem Zeus den Arm abzuschlagen, ihn auf dem Capitol vergraben zu lassen, damit er dort als Antike aufgefunden und wie voraussichtlich unumwunden bewundert werde. Es geschieht, man findet den Zeus, der allgemein als herrliches Werk verflossener Zeiten angestaunt wird. Die neidischen Genossen und weisen Kunstrichter rufen mit Hohn den Michel Angelo herzu: da sei ein Werk, an dem er lernen, sich bessern könne; nicht zum Arme vermöge er dem Torso zu verhelfen. Nun flammt Michel Angelo auf, zieht den abgeschlagenen Arm unter seinem Mantel hervor, paßt ihn der Statue an und die Kritikasterzunft steht tiefbeschämt. Nur Einer wagt noch zu sagen, daß Michel Angelo nie ein gleiches Werk geschaffen habe und hohnvoll prophezeit der Künstler, wie es künftig kommen wird:

Die Antwort hab ich mir gedacht!
Auch glückt mirs nicht zum zweiten Mal,
Nicht wahr? Das hilft euch aus der Qual!
Denn, komm ich wieder, was bringts für Noth?
Ihr schlagt mit der Rose die Lilie todt,
Ihr fordert die Kirsche vom Feigenbaum
Und selbst der Garten verwirrt euch kaum,
Der alle Früchte, die ihr verlangt,
Auf einmal beut und daneben prangt
Mit allen Blumen, ihr beugt euch nur
Dem Baum, der das thut und da die Natur
Dies Wunder nirgends geschaffen hat,
So wißt ihr euch auch immer Rath!

Die einfache Aufzählung und Charakteristik der Hebbel'schen Werke, bei der wir sogar noch zwei Bände Erzählungen in altspanischem und italienischem Styl, eine niederländische Geschichte „Schmock" unerwähnt ließen — beweist zur Genüge, daß seine Productions- und Gestaltungskraft ihn den ersten und größten Dichtern zur Seite stellt. Da ist Nichts von der modernen Schwächlichkeit, die nach einem oder zwei vielversprechenden Werken sich vollständig ausgegeben hat. Nichts vom modernen Umhertasten, was denn wol einmal Erfolg haben werde, sondern ein stetiges, kaum unterbrochenes, sehr bewußtes, hochenergisches Fortschreiten.

Hebbel ist unzweifelhaft im Gewaltigen und Verfehlten der Dichter seiner Epoche. Zwanzig Jahre später geboren, jetzt beginnend, wo viele Nebel zerstreut, viele Kämpfe bereits ausgefochten sind, hätte er viel-

leicht auch der prophetische Dichter neuen Lebens, neuer Gestaltung werden können. So ist er in Vorzügen und Mängeln ein Sohn der Zeit, gleich Heinrich Heine, über den ihn heiliger Ernst des Strebens, Würde und Macht einer ganzen Persönlichkeit stellen, mit dem er aber das theilt: was morsch in der Zeit ist, angegriffen und dabei manches Ewige mit angetastet zu haben. Denn es wäre Thorheit, abläugnen zu wollen, daß in allen Hebbel'schen Dramen, selbst wo die Stoffe den entlegensten Zeiten und Situationen entnommen sind, ein directer Bezug auf unsere Zeit liegt. Das gereicht Hebbel nicht zum Vorwurf. Wohl aber, daß er mit unwiderstehlicher Gewalt umzustürzen, an den Säulen des Bestehenden zu rütteln sucht, ohne doch aufzubauen und neue zu schaffen. Die Resignation, die Goethe nach dem Scheitern der Leidenschaft dem bewegten Herzen predigt und als einen Weltanker darstellt, mag Wenigen genehm sein. Aber sie existirt doch, wirkt und ist erreichbar. Wenn wir Hebbel zugeben, daß sein Beginnen von wahrhaft sittlichen Motiven getragen werde, wenn wir nicht bestreiten, daß sein Zweck ein sittlicher sei, so stellt es sich mit den Mitteln sehr oft anders und daraus ergiebt sich, wie er und seine Gegner gleichzeitig Recht haben können.

Noch steht Hebbel mitten in der Welt seines Schaffens. Eine unzweifelhafte Wirkung auf die ganze Weiterentwicklung der modernen Poesie ist ihm sicher. Die Abneigung des Publicums verschwindet erst vor dem siegreichen Kämpfer. Wer die von Hebbel zuerst mit gewaltiger Kraft erfaßten Fragen sühnend und befriedigend zu lösen weiß, wer da, wo er bis jetzt nur ergriffen und geschreckt hat, zu läutern und zu beruhigen weiß, sei es Hebbel selbst, sei es ein Anderer, dem wird die Welt, die jetzt noch scheu und bang steht, befreit und bewundernd zujauchzen.

Adolf Stern.

Ein Prediger der Gegenwart.

Daß das frisch pulsirende Leben der Gegenwart in seiner scharf sondernden und ausprägenden Eigenthümlichkeit sich auf allen Gebieten des Geistes immer kräftiger geltend macht, daß es sich immer vielseitiger

und bewußter aus den durchbrochenen Eierschalen früherer Anschauungen, Zustände und Entwicklungen, aus den lähmenden Fesseln alter traditioneller Vorurtheile loszuringen sucht, ist wiederholt ausgesprochen worden, und wird, wenn auch von manchen Seiten mit zögerndem Widerstreben, dennoch im Ganzen stets allgemeiner anerkannt. Insofern ist die Gegenwart selbst ein Prediger, dessen gewaltige Stimme gar weit hin schallt. Sie läßt sich in unermüdeter Rastlosigkeit bald hier, bald dort täglich, ja stündlich vernehmen, und ihre Herolde ziehen aus in alle Welt und lehren alle Völker. Aber freilich ist die Aufnahme, die sie finden und der Erfolg ihres Wirkens je nach dem Arbeitsfelde, dem sie ihre Kräfte weihen, sehr verschieden.

Unter allen Lebensgebieten, auf denen dieser Kampf des Neuen mit dem Alten wogt, giebt es aber keines, dem so schwer beizukommen ist, keines, wo jeder Fußbreit Erde von den Anhängern des Alten so hartnäckig vertheidigt wird, als das Gebiet der Kirche. So wenig jedoch namentlich die protestantisch-theologische Wissenschaft dem Einfluß der fortschreitenden, umgestaltenden Zeit sich völlig zu entziehen vermag, eben so wenig kann auch das kirchliche Leben in seinen verschiedenen Lehr-, Cultus- und Verfassungsformen dem erfrischenden und verjüngenden Hauche der Gegenwart dauernd widerstreben, ohne innerlich zu erstarren, zu verknöchern, und an Ansehen, Einfluß und Wirksamkeit allmälig zu verlieren. Daß dem wirklich so sei, lehrt die Erfahrung unserer Tage nur zu deutlich. Die katholische Kirche, welche jeden geistigen Fortschritt auf ihrem Gebiete principiell ausschließt, ohne sich demselben doch thatsächlich ganz entziehen zu können, bietet gerade in den jetzigen Wirren der weltlichen Macht des Papstthums und dessen neuesten, bei aller Siegeszuversicht des Ultramontanismus und aller schlauen Consequenz der Concordatspolitik doch ziemlich ohnmächtigen Kämpfen gegen den modernen Staat und die moderne Wissenschaft ein trauriges Bild innerer Haltlosigkeit, geistiger Beschränktheit und wankender Stützen hinsichtlich der gläubigen, opferfreudigen Sympathie der Völker dar, welche bei zunehmender Bildung der geistesschlaffen Herrschaft des Krummstabs immer mehr entwachsen. Aber auch unter den Protestanten hat sich, aus Ursachen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, der bei Weitem größere Theil, namentlich der Gebildeten, der Kirche stets mehr und mehr entfremdet, wodurch dieselbe allmälig aufhört, eine Lebensmacht in dem Umfange und der Bedeutung zu sein, wie sie es in früheren Zeiten gewesen. Was daher der protestantischen Kirche vor Allem noth thut, um sie vor

gänzlichem Verfall zu retten, und jene Kluft auszufüllen, die sie von dem Leben der Gegenwart trennt, sind eben Prediger der Gegenwart, d. h. solche, welche ein klares, tieferes Verständniß des christlichen Geistes sich erworben und seine lebendige Wiedergeburt im eigenen, im Geiste der gegenwärtigen Bildung, vollzogen haben.

Ein solcher Prediger der Gegenwart im besten, edelsten Sinne des Wortes, der Oberhofprediger und Oberconsistorialrath Dr. Carl Schwarz in Gotha, hat namentlich den Gebildeten des deutschen protestantischen Volkes eine sehr dankenswerthe Gabe in einer Sammlung von Predigten dargeboten, denen er mit vollem Recht und gutem Grund den Namen: „Predigten aus der Gegenwart“*) beigelegt. Wir begrüßen dieselben um so freudiger, als sie in der That als ein höchst zeitgemäßes und gelungenes Seitenstück der berühmten Schleiermacher'schen „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern“ betrachtet werden können, und auf dem Gebiete der einst so üppig wuchernden, in den letzten Jahrzehnten aber nur sehr sparsame Zweige treibenden, vom größeren Publicum fast gänzlich ignorirten Predigt-Literatur eine neue Epoche begründen dürften. Diese Predigten werden so gewiß ihr Publicum finden, als sie wirklich dem Geiste und dem Bedürfniß der Gegenwart entsprechen, und sowol dem Inhalt als der Form nach vielfach Neues und Gelungenes bieten.

Der berühmte Verfasser richtet an der Spitze derselben ein ausführlicheres, erläuterndes und zusammenfassendes Wort an seine Leser, worin er mit der ihm eigenthümlichen Klarheit und Entschiedenheit zuerst den innersten Kern des von ihm, als einem der Hauptstimmführer, mitvertretenen kirchlichen Standpunctes entwickelt, der gewöhnlich als spekulativer Rationalismus bezeichnet wird, den man aber eben so gut historischen, religiösen oder Gemüthsrationalismus nennen könnte, am besten aber gar nicht Rationalismus, sondern Idealismus nennt, in welchem Falle man nur sogleich hinzufügen muß, es sei ein solcher, welcher die ganze reale Welt mit den idealen Mächten des Christenthums durchdringen und geistig durchläutern wolle und könne. „Wie man aber auch diesen Standpunct nennen möge, gleichviel, er ist der der Gegenwart, der gegenwärtigen Bildung, des Lebens, der Wirklichkeit.“ Es wird sodann die volle Berechtigung dieses Standpunctes auf eine Kanzel der protestantischen Kirche in Anspruch genommen, und wir können unsererseits hinzufügen: durch die im engeren Kreise des Red-

*) Leipzig, F. A. Brockhaus.

ners mit so warmer, allgemeiner und nachhaltiger Theilnahme aufgenommenen Predigten selbst auf das Vollkommenste bewiesen. Die haltlosen Einwürfe der Gegner in Bezeichnung und Beurtheilung dieses Standpunctes werden aufs Schlagendste widerlegt; hieran schließt sich ein Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Predigt und ihre Bedeutung für das Leben, die mit starken, aber nichtsdestoweniger treuen Farben als im Zustande tiefsten Verfalles geschildert, worauf als die große Aufgabe der Zeit das Streben bezeichnet wird: „Den Kern unseres Volkes, die Besten unserer Männer, solche, die durch wissenschaftliches Studium, durch ernste praktische Arbeit, durch reiche Lebenserfahrungen, durch mannigfache Welt- und Menschenkenntniß geistig gereift sind, deren Blick auch für das innere Leben geschärft und auf die höchsten Ziele gerichtet ist, und die wol oft das Bedürfniß empfinden, für die Verkündigung des Göttlichen im Gewissen, für die weicheren und ernsteren Stimmungen des Gemüths das rechte Wort zu vernehmen, die tröstliche Botschaft des Evangeliums zu hören, — sie, die dem Christenthum näher stehen, als sie selbst glauben und ahnen, denen die Gestalt des Herrn nur verborgen wurde durch die dogmatischen Verhüllungen der späteren Kirche, sie, in denen die Quelle der Religion noch immer sprudelt, wenn auch in den geheimsten Tiefen der Seele und wie verschüttet durch das harte Gestein theologischer Satzungen: — **sie wiederzugewinnen!**" Als Antwort auf die schwere Frage: wie dies zu geschehen habe, weist der Verfasser auf das Ziel hin „daß der Prediger in die Tiefen des Evangeliums eingedrungen, von seiner beseeligenden Macht ergriffen sei und es zugleich wiedergeboren habe im eigenen Geist, im Geist gegenwärtiger Bildung, *daß also nicht allein die Gegenwart wiedergeboren werde durch den Geist des Christenthums, daß eben so sehr dieser selbst wiedergeboren werde durch die Gegenwart.* Auf die lebendige Durchdringung in der *Wechselwirkung* der beiden Factoren, auf dies wirkliche und völlige Eingehen des Christenthums in die Tiefen der Subjectivität, in alle die Bedürfnisse, Fragen und Zweifel der Gegenwart, und das von Neuem Herausgeborenwerden aus ihnen — oder auf die wirkliche und völlige Menschwerdung Christi, auf die wirkliche und völlige Humanisirung des Christenthums, auf diese Fortentwicklung und Uebersetzung desselben in die Gegenwart — komme Alles an."

So vielfachen Widerspruch auch mehrere dieser klar gedachten und geistvoll motivirten Sätze von mancher Seite her finden dürften und

gefunden haben: das Verdienst eines heiligen Ernstes mit der Wahrheit wird und kann ihnen Niemand absprechen, und die meisten unserer Leser dürften sich wol kaum bedenken, dieselben in dem Munde eines Mannes in solcher Stellung aufs Freudigste zu begrüßen, als den Anfang und die Bürgschaft einer allmäligen besseren Gestaltung unserer kirchlichen Zustände.

Eine eben so wichtige als interessante Frage ist nun die nach dem Verhältniß der dargebotenen Predigten zu der vorangestellten Abhandlung. Hierbei zeigte sich von Seiten der Kritik, und zwar aus den verschiedensten Heereslagern, die bemerkenswerthe Erscheinung, daß man fast allgemein die Predigten für wärmer, gläubiger, religiöser, mit einem Worte Dr. Schwarz's Praxis für besser erklärte, als seine Theorie. Wir sind keineswegs dieser Meinung, sondern finden vielmehr gerade einen der Hauptvorzüge dieser Sammlung in der gegenseitigen innigen Durchdringung von Theorie und Praxis. Wir acceptiren zwar im Namen des Verfassers bestens das von einer Seite durch jenes Urtheil gemachte Zugeständniß, daß auch von dem durch Schwarz vertretenen Standpuncte aus mit einer Kraft und Innigkeit, einer Wärme und Begeisterung, einer Tiefe und Empfindung gepredigt werden könne, welche unmittelbar das innerste Herz ergreift, erschüttert und erhebt, aber wir sehen solche Vorzüge und solche Wirkung, wenn auch vorzugsweise durch die seltene persönliche Begabung, Stimmung und Gesinnung des Verfassers bedingt, doch durch keinen der von ihm aufgestellten Grundsätze ausgeschlossen, vielmehr aufs Kräftigste unterstützt. Alles an seinem Ort! Die scharfe, durchsichtige und einschneidende Logik der Abhandlung, bei der es weniger darauf ankam, etwas ganz Neues, noch nie Gehörtes zu bieten, als die alten, bekannten, aber wenig beachteten und beherzigten Wahrheiten in schlagender Weise zu concentriren und zu accentuiren, wäre in den Predigten ohne die mildernden Zwischentöne eines auf Herz und Gemüth wirkenden Gefühlsausdruckes schlecht am Platze gewesen, während dieser letztere einer rein wissenschaftlichen Erörterung übel angestanden hätte. Freuen wir uns vielmehr, daß unser Prediger der Gegenwart überall das rechte Wort und den rechten Ton zu finden weiß.

Was nun diese, in einem mäßigen Bande enthaltenen 28 Predigten und Reden selbst anlangt, so gestehen wir gerne, daß uns dieselben fast durchgängig in seltener Weise angesprochen und befriedigt haben. Nicht, als ob wir im Einzelnen nicht Manches dabei, wenn auch nicht immer dagegen zu bemerken hätten; d. h. wir sind der

Meinung, daß jene Predigten an dem Orte und in dem Kreise, wo sie gehalten wurden, ganz an ihrem Platze waren, ohne behaupten zu wollen, daß sie gerade in dieser Fassung überall und unter allen Umständen am Platze sein würden; aber im Ganzen und Allgemeinen halten wir sie sowol hinsichtlich des Sinnes und Geistes, den sie athmen und im Hörer oder Leser anzuregen wissen, als hinsichtlich des durchweg edlen, gewählten, größtentheils schwungvollen und doch nirgends überladenen Ausdrucks, für wahre Musterreden der Gegenwart; und darin liegt zugleich ihr höchster Reiz und größter Vorzug — freilich immer nur für Diejenigen, welche das Recht der Gegenwart auch auf dem Gebiete der christlichen Predigt vollständig anerkennen.

Vor Allem verdient jene Offenheit und Entschiedenheit Anerkennung, die endlich auch auf der Kanzel mit der Wahrheit Ernst macht, und sich bei wichtigen, aber streitigen Lehren und Auffassungen der Kirche nicht durch ein bequemes Schweigen, ein geschicktes Umgehen, oder durch banale, nichtssagende Kanzelphrasen zu helfen sucht, vielmehr mit fester, aufrichtiger Ehrlichkeit und Klarheit selbst auf die heikelsten Fragen der Christologie eingeht, und sie im Geiste der heutigen Wissenschaft so zu lösen weiß, daß das heilige Interesse der Religion und der feine Tact des Zartgefühls vollkommen gewahrt erscheinen, ohne gleichwol weder in die Scylla der Unwissenschaftlichkeit oder Unredlichkeit, noch in die Charybdis einer hohlen, nüchternen und trockenen Schulweisheit und Gelehrsamkeit oder vernunftstolzen Selbstvergötterung zu verfallen. Wir finden hier nicht jene in unseren Tagen so beliebte Schwebe- und Vermittlungstheologie, welche die Kluft zwischen den Dogmen der alten Kirchenlehre und den in den Grundsätzen des echten Protestantismus wurzelnden und wohlberechtigten religiösen Anschauungen der Gegenwart mit „tief" und „geistreich" sein sollenden Phrasen künstlich zu verdecken sucht, sondern überall den heiligen Ernst der Wahrheit im Gewande der Schönheit. Unter den christologischen Predigten heben wir in dieser Beziehung besonders hervor: „der lebendige Christus" (aus einem Cyclus von Reden über die Grundgedanken der Paulinischen Lehre), „die Leiden Christi", „die Verklärung". Wer kann diese Predigten lesen, ohne sich in seinem Glauben gestärkt, gekräftigt, erhoben, aber auch in seinem Geiste erleuchtet, in seiner Erkenntniß gefördert zu fühlen? Ist aber dies: die Erbauung des gesammten Menschen, nicht das Ziel und die Wirkung jeder guten Predigt? Ungern haben wir — schon um der Gegner willen — eine Osterpredigt in der Sammlung vermißt. Ihr Fehlen

könnte leicht einer hämischen Auslegung Stoff bieten, und doch sind wir überzeugt, es würde jede von Schwarz gehaltene und aufgenommene Osterpredigt nicht minder erbaulich wirken, als z. B. die herrliche Pfingstpredigt: „Die Wunder des Wortes", die gehaltreiche Bußtagspredigt „Die Sünde", die tiefgemüthliche Weihnachtspredigt: „Lust, Freude, Friede". Als in mehr als einer Hinsicht besonders interessant und gelungen heben wir unter den mehr allgemein menschliche und religiöse Fragen behandelnden Predigten noch hervor: „Das Beten", „Die Freiheit und die Gebundenheit", „Entschiedenheit und Duldsamkeit", „Die Zeichen der Zeit" und „Der Sieg über die Schrecken des Todes".

Aus dem bisher angeführten Inhalt und den Ueberschriften der einzelnen Predigten geht bereits die Eigenthümlichkeit des Verfassers hervor, wonach er seinen Gegenstand möglichst zu concentriren, und das Thema seiner Rede weniger in einen Satz, als in eine kurze, prägnante Ueberschrift zu fassen liebt. Eben so pflegt er gern die Gegensätze mit einander verbunden abzuhandeln. Dies führt ihn auch auf die ihm eigenthümliche Gewohnheit, theils nur kurze, mehr ethisch als historisch gehaltene, theils doppelte, sich gegenseitig erläuternde oder ergänzende Texte zu wählen. Weniger glücklich, als in der Wahl dieser Texte, worin er einen überaus feinen Tact und eine seltene Meisterschaft der Zusammenstellung bekundet, scheint Schwarz in der Behandlung und Benutzung derselben zu sein, die zuweilen — wie ihm dies von mehreren Seiten, und im Einzelnen nicht ganz ohne Grund, zum Vorwurf gemacht worden ist — kaum viel mehr als bloße Mottos zu dem reichen Gedankeninhalt seiner Predigten bilden. Doch hängt dies mit der ganzen Individualität der Schwarz'schen Denk- und Predigtweise zu innig zusammen, als daß ihm nicht eine theilweise Berechtigung zuzuerkennen wäre. Es ist eben dem Einen nicht Alles gegeben, und während ein Anderer sich hauptsächlich und mit besonderer Vorliebe in seinen Text versenkt und ihm nach allen Beziehungen neue fruchtbare Seiten abzugewinnen sucht, schöpft Schwarz mehr aus dem Ganzen des evangelischen Geistes als aus der einzelnen Textesstelle den Inhalt wie die Kraft seiner christlich-ethischen Ideen und Beweisgründe. Nur ungern versagen wir es uns, bei dem beschränkten Raum dieser Blätter, den Lesern zum Schlusse noch einige Proben von jener durchsichtig klaren und dabei hinreißend schönen Sprache — der Sprache der Gegenwart in meisterhafter künstlerischer Handhabung — mitzutheilen, doch glauben wir bereits genug gesagt zu haben, um die Aufmerksamkeit unserer Leser auf diese Predigten der Gegenwart hin-

zulenken, und sie zu dem Wunsche anzuregen, sich selbst an den dort dargebotenen Schätzen zu erquicken und zu erbauen. Vielleicht kommen wir später noch auf manche Einzelheit zurück, die auf dem Gebiete des kirchlichen Lebens durch die auch in diesen Predigten enthaltene Auffassung eine der Gegenwart eigenthümliche Ausprägung erhalten, deren innere Berechtigung und Bedeutsamkeit nicht allseitig genug anerkannt zu werden pflegt.

G. Steinacker.

Betrachtungen über die Malerei der Gegenwart.

(Fortsetzung.)

Man kann immer bemerken, daß die Stadt, die eine Ausstellung veranlaßt, den Hauptzuschuß dazu liefert — so auch diesmal in München, mit seiner positiv und relativ beträchtlichsten Zahl von Künstlern. Die Thatsache ist durch die materielle Erleichterung sehr erklärlich. In Gemälden von colossalem Umfang waren die Anstrengungen der Münchner Schule ersichtlich, die Ehre der Historienmalerei aufrecht zu erhalten, zugleich eine fast allgemeine Richtung ausgesprochen, sich auf diesem Gebiete den Franzosen und Belgiern anzuschließen. So unverlöschlich das Siegel ist, das deutscher Geist und deutsches Gefühl den Werken Cornelius' und Kaulbach's aufgedrückt, so sichtbar sie in Rethel's, Schwind's, Schnorr's Werken walten und weben, so entschieden die kirchliche Malerei der italienischen Manier entsagt hat, um in natürlicher Fortentwicklung der Memmlink, Van Eyck, Holbein und Dürer eigenthümlichen Styl und besondere Typen auszubilden, so genau und innig die Genrekunst eines Richter, Müller, Hasenclever, Ramberg Schoen, Flüggen und vieler Anderer das Gemüths- und Sittenleben des Volkes abspiegelt, so gänzlich ist die Geschichtsmalerei im engeren Sinne ohne jeden entschiedenen nationalen Charakter. Das Bestreben, sich den Delaroche, den Couture, den Gallait, den de Biefve, selbst den Dubuffe zu nähern, läßt sich unmöglich verkennen. Doch fehlen den meisten dieser Annäherungsversuche die den fremden Malern eignen Originalvorzüge: feiner Sinn für geschickte Lichtvertheilung gekünsteltes aber reizendes Hervortreten der Farbe, geschickte Insceni-

rung des Anecdotischen, das mit einer wohlangebrachten Pointe den etwaigen Mangel an tieferer Wahrheit des Gegenstandes zu ersetzen weiß — und das unausbleibliche Ergebniß ist, daß die von einem Verlangen der Nachahmung angesteckten Künstler ihren eigenen Vortheilen entsagen, ohne die erstrebten zu erlangen. Da mögen sie immerhin patriotische Vorwürfe, Geschichtsdarstellungen des eigenen Landes wählen, auch wol einen feindseligen Geist gegen Feinde deutschen Bodens oder gegen religiöse Gegner bekunden, sie erscheinen dadurch nicht als Deutsche, denn kaum ein Zug ihrer sittlichen Physiognomie läßt sich dabei wiedererkennen. Die Gruppenbildung wird theatralisch, die Costume sehen aus wie von der Bühne abgeschrieben, sie gleichen geliehenen Kleidern, die sich die handelnden Personen zu dieser Darstellung besorgt hätten. Und es sind nicht blos die Münchner Maler, welche, dieser Nachahmungsversuchung unterliegend, sich auf einen Holzweg begeben, auf dem ihre angeborenen Beine wie gelähmt erscheinen, ohne daß große Hoffnung ist, daß sie auf den geliehenen Stelzen laufen lernen. Die Wiener, so wenig sie einen Vergleich mit den Münchnern zulassen, die Berliner und Düsseldorfer gehören in dieselbe Kategorie, leiden an demselben Uebel. Unter den Münchnern war Schorn einer der Ersten, der mit diesem unfruchtbaren Beispiel voranging. Man sieht ihn heute als altfränkisch in seinem technischen Verfahren an, man tadelt seine gleichförmige Ausströmung eines blinkenden, faden Colorits, sein ungeschlachtes Zusammenhäufen von stofflichen Farben, die an Aushängereien eines Modeladens erinnern. Das Alles ist wahr; er läßt aber deutschem Gemüth und deutscher Gewissenhaftigkeit in der Entfaltung entgegengesetzter Charaktere freieren Spielraum, als viele seiner Collegen und Nachfolger. Seine Anabaptisten boten auf der Ausstellung gleichsam eine Auswahl seiner Gebrechen; aber seine Vorzüge würden eben so unläugbar zur Geltung kommen, wenn man einmal die Phantasie anstrengte und etwa seine Figuren der Farben und Hüllen entkleidete. Dann würde man durch Costum und Colorit unbeirrt die Gruppenvertheilung, die Darstellung der hier in Conflict gebrachten Leidenschaften und Schmerzen mit Befriedigung wahrnehmen. Genial ist er nicht; aber diese ehrliche Mittelmäßigkeit stößt mich doch weniger ab, als manches mehr modern concipirte und hohl prätensiöse Bild. — Dietz, der das Zeug zu einem vortrefflichen Schlachtenmaler hat, stellte seine Erstürmung Belgrads, meiner Ansicht nach sein bestes Bild, seine Eroberung Heidelbergs, die vielleicht besser in kleineren Proportionen gewirkt hätte, und seinen Gustav Adolph im Sarge vor

der Königin Eleonore aus, welches letztere, gut gemalte und mit Verständniß der scenischen Stimmung colorirte Bild gewiß bei geringeren Dimensionen gewonnen hätte. — Piloty war nur durch eine große Scene aus dem dreißigjährigen Kriege vertreten, aus welcher Leistung Niemand das große Talent des Malers ermessen konnte, der von allen Deutschen, die sich darauf verlegten, das Geheimniß des belgischen und französischen Colorits zu ergründen, den glänzendsten Erfolg erzielt hat, vornehmlich in seinem Wallenstein und Seni, welches Bild als Zierde der neuen Münchner Pinakothek betrachtet wird. Die Manier erinnert sehr an Delaroche, die Figur Wallensteins selber ist fast eine zu lebhafte Reminiscenz an den Herzog von Guise des französischen Malers; was aber sein Bild von dem Delaroche's merklich unterscheidet, ist, daß es nicht dasselbe Gleichgewicht zwischen Inhalt und Ausdruck hat. Der den Leichnam seines Herrn betrachtende Seni sollte in dem Beschauer eine philosophische Stimmung, einen Ekel an der Welt, eine Enttäuschung über ihre Blendwerke erwecken, die mit dieser provocanten, glänzenden, strotzenden Ausführung gar nicht im Einklang stehen; dieser Seni, dessen Stellung verfehlt ist, und der durchaus nicht das Bild eines contemplativen, vor der Vernichtung eines thatenvollen Lebens von Mitleid ergriffenen Geistes bietet, — denn zum Hervorheben dieses Contrastes ist die erforderliche Noblesse weder in seinen Zügen, noch in seiner Haltung vorhanden, — dieser Seni, sage ich, kann kein Aequivalent zu der Pointe in Delaroche's Bild bieten, worin Heinrich III., den auf den Boden niedergestreckten Guise noch fürchtend, hinter der Thüre feig auf seinen letzten Athemzug lauscht. Zu Gemälden dieses Genres ist auch der Geist dieses Genres vonnöthen, und zwar ein satyrisch philosophischer, dramatisch beredsamer, emphatisch ergreifender, spirituell ironischer und vor Allem passionirter Geist. Der Deutsche wird gleich zu ernsthaft, zu genau, der Geschichte gegenüber zu peinlich gewissenhaft, und dabei zu befangen bleiben, um eine Anschauung zu gewinnen, die allerdings mehr frappant als wahr, mehr ergreifend als richtig, mehr erzwungen als natürlich, aber dem Bedürfniß eines mehr leidenschaftlichen als nachdenklichen Volkes ganz entsprechend, das normale Product dessen ist, was das Volk als ergreifend und erregend empfindet. Foltz steht an materieller Ausdehnung seiner Werke durchaus nicht hinter seinen Collegen zurück, bei seinem beschränkteren Horizont aber bietet er weniger Gelegenheit zur Besprechung. Lindenschmitt hat nur einen colorirten Carton ausgestellt: Die

Schlacht bei Pavia. Im ersten Augenblick fühlte man sich von dem häßlichen Farbenspiel auf diesem riesigen Carton lebhaft abgestoßen. Es war eine Roheit der Töne, daß man den Künstler in Verdacht haben konnte, er hätte eine Caricatur der in den Fresken der Glyptothek schon lebhaft genug ins Auge springenden Fehler liefern wollen. Vom Colorit abgesehen, blieb eine kühne, aber brutale Composition übrig. Die Mittelfigur, Franz I., war gänzlich verfehlt, plump, bäuerisch, fast gemein, er der ritterliche König! Die Gruppen der sich um ihn drängenden Soldaten hatten Leben und Leidenschaftlichkeit, und auf diese, wir möchten sagen cholerische Verve, die das Gemälde vor seiner ganzen Nachbarschaft hervorhob, gründete sich das einstimmig ermuthigende Urtheil der in anderen Dingen sehr verschieden gesinnten Meister, die alle dem jungen Maler ein günstiges Prognostikon stellten. Alle wußten es an ihm zu rühmen, daß er Menschen von Fleisch und Blut statt mehr oder minder glücklich auf ihrem Gestell zurechtgestutzter Mannequins gegeben hatte. Hähnel sagte treffend: „Es ist mehr zu fürchten, daß Lindenschmitt jede Spur von Reizbarkeit für das Schöne verlieren, als zu hoffen, daß er nach und nach seine Formen mildern und das Ideal in der Realität suchen werde.“

Der Genremalerei gegenüber genirt mich eine gewisse Schwerfälligkeit der Unterscheidungsgabe; es macht mir eine unbehagliche Mühe, die verschiedenen Meister und Schulen in ihren charakteristischen Merkmalen darzustellen. Manche Maler genießen auf diesem Felde eines in pekuniärer Beziehung sehr vortheilhaften Rufes, ohne indeß großen Stoff zur Betrachtung zu geben. Riedel malt mit einem Erfolge, der uns an eine gänzliche Geschmacksentartung und Verkommenheit unserer Zeit glauben machen müßte, wenn wir nicht bedächten, daß dem Lichte überall der Schatten folgt. Seine Sakontala zog eine große Zahl extatischer Gaffer durch ihre künstlichen Reflexe, ihre falsche Jungfräulichkeit, ihre gesuchte Naivetät, ihre triviale Schönheit an. Dieser Künstler vereinigt eine solche Niedrigkeit der Typen, einen so untergeordneten Anschauungskreis mit so viel sinnreicher Geschicklichkeit im Handwerk, daß man seine Bilder durchaus nicht mit Stillschweigen übergehen darf, sie vielmehr dem Publicum als solche bezeichnen muß, die seines Beifalls unwerth sind, vor denen es sich seiner Gunstbezeugungen zu schämen hat. Der höchst populäre Geyer von Augsburg behandelt das Gemeine mit ungemeiner Geschicklichkeit. Die kleinen Nachtgemälde von Müller haben einen so sicheren Absatz,

wie frische Austern; vielen seiner Collegen, ob sie nun ihre Specialität in Tyrolerscenen, in Eisenbahnunglücke, in Hüttenelend, Mansardenjubel oder Salon-Mobiliar legen, genießen dasselbe Privilegium. Mit Bedauern bemerkten wir, daß ein begabter, mit feinem Blick für Naturphysiognomie ausgestatteter Landschafter, Kauffmann aus Hamburg, sich fast ausschließlich dem Genre hingegeben, das er mit Witz behandelt, in dem er aber die Originalität, die ihn als Landschafter auszeichnet, bis jetzt nicht bewährt hat. Meyerheim geht auf ein Rivalisiren mit Mieris und Metzu aus. Diese Prätension ist eine übertriebene, denn die Feinheit der Pinselführung genügt nicht hierzu. Gesetzt auch, was noch lange nicht erwiesen ist, Meyerheim malte so gut wie Metzu und Mieris, so bleibt er doch weit hinter ihrer Composition zurück, hinter der Gabe, in einigen Figuren, einigen Meublen oder Geräthschaften alle Elemente eines kleinen Lustspiels oder einer Novelle zusammenzufassen. In dem beschränkten Kreise der genannten Maler sind die Charaktere der Personen mit feinen oder breiten Zügen auf eine so prägnante Weise dargestellt, daß wir in ihnen uns immer an ein psychologisches Moment gefesselt fühlen. Dahin ist Meyerheim noch nicht gelangt. Kretschmer hat wirkliche Komik, Ramberg viel Lustigkeit, manchmal etwas Malice, auch wol Empfindung, wie in seiner Laura am Clavier. Die beiden Maler, die das Genre nach seinem höchsten Ausdruck und nach seiner künstlerischen Bedeutung vertraten, waren Kreling, welcher vier Familienbilder in landschaftlichem Vegetationsrahmen, mit religiösen Beziehungen auf die geistlichen Hauptfeste des Jahres, in den Wolkentheilen angedeutet, ausstellte und v. Hagn mit drei Bildern: ein Lesezirkel im Garten von Versailles, ein Alchymistengemach, und ein Cavalier, der bei einem Wucherer Geld leiht. Beide sind, Jeder in seiner Manier, ausgezeichnete Coloristen. Hagn nähert sich mehr der französischen Schule, aber mit einem feinen Verständniß ihrer Mittel und Wirkungen; Kreling ist ausschließlicher Germanist, nach der schönsten und liebenswürdigsten Seite dieser Richtung hin. Seine Composition, so wie die harmonische Stimmung seines Colorits sind voll Gefühl. Hagn dagegen glänzt mehr durch Esprit. Er hat eine ganz besondere Intuition der Elemente und bewegenden Hebel, die sich in den höheren gesellschaftlichen Kreisen begegnen und bekämpfen, hat ihnen Manier, Art und Haltung, Kleinlichkeiten und Gereiztheiten trefflich abgelauscht. Seine Vorlesung im Garten zu Versailles ist eine feine Lustspielscene à la Destouches; der

den Wucherer aufsuchende Cavalier bietet einen scharfen Conflict zwischen Würde und Nothwendigkeit. Hagn's Bilder beschäftigen angenehm, Kreling stimmt träumerisch. Noch zwei andere Coloristen darf ich nicht übergehen, die eben so verschieden von einander sind, wie Kreling und Hagn. Der eine, Henneberg, hat schon auf der Pariser Ausstellung 1855 mit seiner wilden Jagd großen Beifall errungen. Das Bild ist schön ersonnen, lebendig componirt, mit Ungestüm, aber ohne Verwegenheit colorirt, und ist das einzige, von dem man sagen kann, daß es trotz der rüderen Behandlung an Delacroix erinnert. Das diabolische Element spukt in weiten, fast an Raserei grenzenden Sprüngen in dieser glühenden, wilden, aber poetischen Färbung. Rachel hält sich in der Farbe an Lukas Cranach's Zeitgenossen. Seine Minne ist, ohne sich im Geringsten darauf zu beziehen, sehr vom Faust inspirirt; es athmet in der Luft jener Epoche. Aus der Landschaft, dem Costum, dem Colorit, der Haltung spricht ein innig geheimnißvolles Gefühl. Darin liegt ein eben so besonders glücklicher Archaism auf profanem Gebiet, wie in Overbeck's Bildern auf religiösem. Hier wie dort dringt die persönliche Inspiration durch und belebt die alten Formen mit neuer Jugend. Knaus, der auf der Pariser Ausstellung von 1855 einen so entschiedenen Succeß gefeiert, stellte zwei Bilder von außergewöhnlicher Pinselführung und Behandlung aus. Dennoch scheint es mir zweifelhaft, ob er sich auf der Höhe dieses schnell erworbenen Rufes halten wird. Ich fürchte, daß er der Poesie der Dinge nicht genug auf den Grund gehen, sich nur an das Obenaufschwimmende halten wird, was gefällig in die Augen sticht, aber zur Begründung eines soliden Renommées nicht genügen wird. Knaus besitzt einen glänzenden Vortrag; der Inhalt jedoch steht nicht im Verhältniß. Sein junges Mädchen mit der Katze und sein Schmied waren vortrefflich gemalt; durch ihre unbedeutenden Motive dienten sie nur zur Bestätigung des Vorwurfs, der ihm in Paris schon gemacht wurde: daß auch in keiner von seinen Figuren jene angeborene Besonderheit der Seele athmet, die allein Interesse einzuflößen vermag und welche die Kunst in einer nicht blos dem Burlesken und der Darstellung niederer Naturen gewidmeten Sphäre verlangen darf.

Ein Factum auf der Münchner Ausstellung erregte meine besondere Aufmerksamkeit, es war die große vorhandene Anzahl von Bildnissen berühmter Gelehrter, Dichter, Künstler und anderer Celebritäten; überdies waren diese Künstlerporträts, von denen neun Zehntel gewiß ohne

Bestellung und Honorar gemacht waren, unbestritten die besten. Nicht als ob es an Herrschern, Königen und Fürsten gefehlt hätte; aber aus einem Vergleich konnte man leicht erkennen, daß die Künstler mit mehr Glück arbeiteten, wenn es ihrer eigenen Lust, als wenn es ihrem Gewinn galt. Ein großes Bild von Fr. Kaulbach, die Königsfamilie zu Hannover darstellend, zog alle Blicke auf sich, ohne die meinigen zu bezaubern. Es war gleich einem Modejournalblatt in gigantischer Entwicklung. Alle zukünftigen Näherinnen und Schneider können hier den Schnitt der Epoche studiren. Die Accessorien sind von einer übertriebenen Brillanz, die Perspective ist mangelhaft, die Gruppirung ohne Natürlichkeit, die Figuren haben augenscheinliche Bilderstellungen und durchaus keine ausdrucksvollen. Von Adam war das Porträt des Kaisers von Oesterreich da, auf einem Pferde, das den Angelpunct des Ganzen bildete, dem man aber anmerkte, daß der Maler mit arabischen Pferden und ihren Gewohnheiten sich nur flüchtig bekannt gemacht. Dürk, Sohn, Correns, Lauchert, Bernard, Stieler paradirten mit vielen Bildnissen gekrönter Häupter, vornehmer Frauen in ausgesuchten Toiletten, großer Herren mit Ordensbändern. Die fleißigst ausgeführten Porträts waren nichtsdestoweniger Stieler's Tieck; Mendelssohn und Jenny Lind von Magnus. — Fräulein Richter von der Hand ihres Bruders G. Richter gemalt; und alle die sprechend ähnlichen Köpfe eines Humboldt, Cornelius, Achenbach, Leutze, Lessing, Kalkreuth, Schirmer, Goethe, Liszt, Grillparzer, Rauch, Thorwaldsen 2c.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

Zum Seelenleben des Neugeborenen.

(Dr. A. Kußmaul: **Untersuchungen über das Seelenleben des neugeborenen Menschen.** Leipzig und Heidelberg, 1859.)

„Je kräftiger die inductive Methode sich auch im Gebiete der Seelenlehre Bahn bricht", sagt der Herr Verfasser, Professor der Medicin in Erlangen, auf Seite 5 seines angezogenen Schriftchens, „je klarer die Gesetze der Nervenphysik ins Licht treten, je unbefangener und um spekulative Voraussetzungen unbekümmerter die Geister an die Untersuchung der Wirklichkeit gehen, desto mehr werden auch die Nebel

schwinden, welche uns die Einsicht in den Zusammenhang und die Gesetze unserer höchsten, unserer seelischen Kräfte zur Stunde noch verdecken.“ Von diesem Gesichtspuncte ausgehend, sucht der Verfasser einen Beitrag zur Aufhellung einer der dunkelsten Perioden in dem Seelenleben des Menschen, der Periode der Neugeborenheit nämlich, zu liefern, und damit einen Versuch zur Ausfüllung eines Theiles der großen Lücken zu machen, welchen er leider bei seinen psychiatrischen Studien in der empirischen Seelenforschung begegnen mußte. „Nachdem so viele dicke Bücher über Psychologie geschrieben wurden“, heißt es an einer anderen Stelle, „ist es wahrhaft niederschlagend, noch solchen großen Lücken in der Bildungsgeschichte der Seele begegnen zu müssen.“ Diese Klage ist nur zu wohl begründet und hat ihren sehr natürlichen Grund darin, daß Philosophie und Naturwissenschaft bisher immer ganz entfernt von einander gehalten wurden, und daß die philosophischen Psychologen uns stets mehr eine Abbildung ihres eigenen seelischen Wesens, als eine objective, auf wirklichen Forschungen beruhende Darstellung lieferten. Selbst da, wo sie dieses Letztere mitunter versuchten, „kann es“, wie unser Hr. Verfasser weiter bemerkt, „dem Unbefangenen nicht entgehen, wie sogar die besten Köpfe vielfach das Auge den überzeugendsten Thatsachen geradezu verschlossen, und die Dinge nach vorgefaßten dogmatischen Anschauungen metaphysischer oder theologischer Art sich zurecht legten.“

In der That macht die ewige Sucht der Philosophen, den deductiven Weg dem inductiven vorzuziehen und stets mehr von allgemeinen und unbewiesenen Principien oder Voraussetzungen, als von einer unbefangenen Würdigung des Gegenstandes selbst auszugehen, oft ihre sonst noch so nützlichen und mühsamen Anstrengungen mehr oder weniger werthlos. In der Geschichte der empirischen Seelenforschung räumt der Hr. Verfasser Aristoteles und dem englischen Arzt und Denker Locke die ersten Stellen ein, findet jedoch, daß man im Uebrigen in Bezug auf seinen speciellen Gegenstand, also das Seelenleben der Neugeborenen, in dieser Geschichte lauter widerspruchsvollen und meist unrichtigen Angaben begegne. Experimentelle Untersuchungen gar, wie sie der Verfasser angestellt hat, sind noch von Niemanden gemacht worden. Diese von ihm gemachten Versuche nun erstrecken sich auf den Geschmacksinn, auf das Tastgefühl, auf das Gefühl von Wärme und Kälte, auf den Gesichtssinn überhaupt, sowie auf Geruch, Gesicht, Gehör, auf das Schmerzgefühl, das Muskelgefühl, den Lufthunger und die Empfindung von Hunger und Durst bei den Neu-

geborenen. Leider sind die Versuche zu wenig zahlreich und auch mitunter unter einander zu wenig übereinstimmend, als daß sich sehr bestimmte Schlüsse daraus ziehen ließen; und ist es bei solchen Versuchen sehr schwer, ja oft unmöglich, Bewegungen, die auf seelischen Anlässen und bewußten Vorstellungen ruhen, überall mit Bestimmtheit von solchen zu unterscheiden, die mehr reflectorischer Natur sind, d. h. einem mechanischen, von Bewußtsein und Willkür unabhängigen Vorgange in den Nerven ihre Entstehung verdanken. Dennoch glaubt sich der Hr. Verfasser berechtigt, aus seinen Untersuchungen ziemlich weitgehende Schlüsse bezüglich der Intelligenz der Neugeborenen und sogar der Ungeborenen zu ziehen. Schon im Mutterleibe soll das Kind trotz der ungünstigen Verhältnisse des Orts einige Erfahrungen gesammelt und Fertigkeiten erlangt haben, und zwar vermöge des durch die Berührung mit den Wänden der Gebärmutter erregten Tastsinnes, sowie des durch Verschlucken der amniotischen Flüssigkeit erregten Geschmacksinnes und Durst- und Hungergefühles. Gegen diese Anschauungen und Schlüsse ließe sich Manches einwenden und dabei namentlich hervorheben, daß von einem Durst- und Hungergefühl bei einem Wesen, dem es an ausreichender und ununterbrochen zugeführter Nahrung nicht gebricht, doch wol kaum die Rede sein könne. Auch der Versuch, wobei schlafende Kinder in den Betten zusammenfuhren, wenn man unter dem Bette plötzlich und bei tiefer Stille des Zimmers stark in die Hände klatschte, kann doch gewiß zu keiner Schlußfolgerung benutzt werden, da man eine solche Beobachtung nicht blos bei Kindern, sondern auch bei Erwachsenen jeden Augenblick machen kann, und dieses Zusammenfahren des Körpers bei plötzlichen Geräuschen, einerlei ob im schlafenden oder wachenden Zustand, eine der unzweifelhaftesten Reflexbewegungen bildet, welche wir kennen. Hr. Kußmaul gesteht selbst im Eingang seines Schriftchens zu, daß selbst die anscheinendste Zweckmäßigkeit kein gültiges Zeugniß für den seelischen Ursprung einer Bewegung liefert — wofür ja auch die neu erwachten Streitigkeiten über die Rückenmarksseele Beweis genug ablegen. Also können unter allen Umständen solche Erfahrungen, wie sie Hr. Kußmaul an Neugeborenen gemacht hat, nur mit der größten Vorsicht und erst mit Hülfe einer größeren Anzahl vergleichender Untersuchungen zu Schlußfolgerungen benutzt werden.

Jedenfalls ist durch die tägliche Erfahrung und Beobachtung bewiesen und auch durch die vorliegenden Untersuchungen selbst bestätigt, daß sich das Seelenleben des neugeborenen Menschen auf der untersten

Stufe menschlichen Empfindens, Vorstellens, Denkens und Begehrens bewegt, und daß, wenn man das Bewußtsein als Kriterium einer freien seelischen Thätigkeit gelten lassen will, von einem eigentlichen Seelenleben des Neugeborenen im engeren Sinne kaum die Rede sein kann. Hr. Kußmaul erzählt, daß Neugeborene nicht im Stande sind, die Brustwarze der Mutter von selbst zu finden, sondern daß man sie ihnen in den Mund geben muß; daß sie an einem ihnen in den Mund gesteckten Finger ebenso saugen, wie an der Warze, daß sie das Saugen anfangs mit wenig Geschick vollbringen, leicht ermüden und erst nach mehreren Tagen lernen, die Milch kräftig und mit Erfolg auszuziehen; endlich daß es einzelne sehr ungeschickte Kinder giebt, welche es nie ganz fertig bringen. Dieses ist ein sehr lehrreiches Beispiel dafür, wie mechanische Nervenerregungen erst nach und nach in Folge einer gewissen Erfahrung und fortgesetzter äußerer Eindrücke auf das Gehirn des Kindes in diesem die ersten dunklen Spuren einer Empfindung und Vorstellung, gefolgt von einem Willensacte, wachrufen, und wie hierbei wol von mehr oder leicht erregbaren Anlagen, nicht aber von angeborenen Vorstellungen die Rede sein könne. Wie weit entfernen sich solche mit Hülfe objectiver Betrachtungen gewonnenen Gesichtspuncte von den Ansichten der Philosophen, deren Kußmaul bei Gelegenheit der Erwähnung des Schreiens neugeborener Kinder einige zum Besten giebt! Mit Recht erklärt der Verfasser das Geschrei der Neugeborenen gleich nach der Geburt als Folge des peinlichen und ungewohnten Eindrucks der äußeren kalten Luft auf die Oberfläche des Kindeskörpers, und wenn hierbei Etwas ist, das auf seelisches Leben bezogen werden kann, so ist es gewiß nur die dunkelste und unmittelbarste Empfindung von Schmerz oder Unlust. Dagegen sieht der Philosoph Hegel „in dem Schreien des neugeborenen Menschen eine Offenbarung seiner höheren Natur". Durch diese ideelle Thätigkeit zeige sich das Kind sogleich von der Gewißheit durchdrungen, daß es von der Außenwelt die Befriedigung seiner Bedürfnisse zu fordern ein Recht habe — daß die Selbstständigkeit der Außenwelt gegen den Menschen eine nichtige sei. Daher das ungebärdige, gebieterische Toben!" Der Hegelianer Michelet dagegen nennt den Schrei des Neugeborenen das Entsetzen des Geistes über das Unterworfensein unter die Natur. Sogar der große Kant ließ den Neugeborenen Betrachtungen über seine Hülflosigkeit und Unfreiheit anstellen und vor gerechtem Unmuth in Entrüstung gerathen. Er sagt: „Das Geschrei, welches ein kaum geborenes Kind hören läßt, hat nicht den Ton des Jammers, sondern

der Entrüstung und aufgebrachten Zorns an sich; nicht weil ihm Etwas schmerzt, sondern weil ihm Etwas verdrießt; vermuthlich darum, weil es sich bewegen will und sein Unvermögen dazu gleich als eine Fesselung fühlt, wodurch ihm die Freiheit genommen wird."

Dieses sind die Standpuncte der spekulativen Philosophen gegenüber denen der empirischen! Wer aber wird an einer solchen Zusammenstellung nicht erkennen wollen, welche außerordentliche Umwandlung mit unserer ganzen philosophischen Denkweise binnen wenigen Jahren durch den Einfluß der empirischen Wissenschaften und durch eine veränderte Methode der Forschung vor sich gegangen ist!

Dr. L. Büchner.

Ueber den Umgang zwischen Schriftstellern und Schauspielern.

Unsere Schauspieler theilen sich in drei Kategorien: 1) wirkliche Künstler, die eine gründliche Bildung genossen haben und im Stande sind, ihre Rollen selbstständig aufzufassen und durchzuführen; 2) gute Schauspieler, deren natürliche Anlagen groß genug sind, die mangelnde Bildung nicht sofort und überall durchblicken zu lassen; 3) den Troß: Comödianten, denen jedes Handwerk recht ist, wenn es für geringe Mühe Geld genug zum Kneipen einträgt. Die erste Kategorie ist am schwächsten, die letzte am stärksten vertreten, bei der Beleuchtung des gestellten Thema geht uns hauptsächlich und fast ganz allein die zweite an.

Nur sehr selten gelingt es einem dieser guten Schauspieler, sich in die Reihe der Künstler emporzuschwingen; es gelingt ihm, wenn er durch aufopfernden Fleiß, durch beharrliches Studium das Versäumte nachholt, wenn er mit einem Worte sich die Bildung aneignet, die ihm fehlte. Daß dieser Fall so sehr selten ist, resultirt aus denselben Ursachen, welche bewirken, daß von den guten Schauspielern viele allmälig zu dem Troß herabsinken. Diese Ursachen sind Trägheit und Eitelkeit. Beide einzeln oder vereint.

Man mißverstehe uns nicht. Wir halten, dem Catechismus zum Trotz, die Eitelkeit für eine sehr kleine Sünde, die nothwendig ist,

um manches Gute oder wenigstens Nützliche zu bewirken; wir vindiciren dem Schauspieler wie dem Soldaten sogar das Recht, sich ein gut Theil Eitelkeit mehr zuzulegen, als andere Menschen; aber diese Eitelkeit darf sich nicht so breit machen, daß sie den Stolz verdränge. Wenn ein guter Schauspieler verständig wird, wenn er einsieht, daß ihm Vieles, ja beinahe Alles zu einem Künstler fehlt, so ist er auf dem besten Wege, es zu werden. Aber unglücklicher Weise thürmen sich gleich im Anfange so große, so mannigfaltige Schwierigkeiten auf, daß er oft zagt, stille steht und zurück schreckt.

Selbststudium ist überhaupt schwer. Besonders schwer für Jemanden, der nicht Viel gelernt hat, dem das Lernen etwas Neues ist. Nichts Anregenderes aber giebt es, als eine belehrende Unterhaltung, Nichts bildet rascher, als eine Discussion; sie bringt uns dazu, die Lücken unserer wissenschaftlichen Bildung zu erkennen und lehrt uns den Weg betreten, diese Lücken zu füllen. Deßwegen ist Nichts heilsamer für den Schauspieler, als den Umgang mit Gelehrten zu suchen. Nicht mit denen von Fach. Diese sind selten, und unter ihnen die am seltensten, welche einer anregenden Conversation fähig sind. Die Herren Professoren der Aesthetik halten zuweilen lieber unverständliche Vorlesungen, als sie sich zu einer verständlichen Unterhaltung bequemen, bei der es sich wol ereignen könnte, Fragen zu hören, deren Beantwortung außer dem Rayon ihres Cursus läge. Noch weniger eignen sich für den Schauspieler die Dichter zum Umgange. Und unter diesen sind gänzlich unbrauchbar die Theater-Dichter. Denn sie wollen durchaus Nichts hören, als die Ansichten der Schauspieler über ihr neuestes Stück; sie sprechen über Nichts, als über die nothwendigen Abänderungen, um die eine oder andere Scene diesem oder jenem Schauspieler mehr mundgerecht zu machen.

Das ist es nicht, was wir wollen. Wir wünschen, daß die Schauspieler mit Kritikern umgehen, sie sollen im Umgange mit Männern von skeptischem Geiste und klarem Verstande sich bilden. Sie sollen einsehen, wo es ihnen fehlt und da, wo sie zu dieser Erkenntniß kommen, sollen ihnen auch die Mittel werden, die Fehler zu verbessern. Der Kritiker, d. h. der gute, der Kunstrichter von Charakter und geradem Sinne, der seine wissenschaftlich begründete Meinung um deßwillen höher hält, als das dem ersten Eindruck entsprechende Urtheil der gedankenlosen Menge, weil er weiß, daß man diese seine Meinung früher oder später adoptiren wird, — ist es, bei dem der Schauspieler lernen kann. Sein Lob wird diesen erheben,

aber sein Tadel wird den Schauspieler nicht beugen, weil er zugleich den Weg gezeigt bekommt, diesen Tadel zu vermeiden. Die Unterweisungen werden faßlich und eindringlich, die Zurechtweisungen meist aber milde sein; denn Nichts wünscht der Kritiker mehr, als seine Bemühungen mit Erfolg gekrönt zu sehen, seine Bemühungen, der Kunst, der Wissenschaft zu dienen; er wird zu diesem Ende nicht allein den Schauspieler corrigiren, sondern ihm auch diejenigen Schriften bezeichnen, die er zur Selbstbelehrung gebrauchen kann.

Wir verhehlen uns nicht, daß solchen Discussionen große Hindernisse entgegen stehen. Aber keine unüberwindliche. Eines der ärgsten ist die von dem applaudirenden Publicum gepflegte Eitelkeit des Schauspielers. Es wird ihn verdrießen, an demselben Abende einen Tadel zu hören, an welchem er von dem Auditorium herausgerufen worden; aber auf der anderen Seite wird es ihn auch aufrichten, dann ermuthigende, lobende Worte zu hören, wenn er ein blasirtes oder oberflächliches Publicum kalt ließ.

Wir haben schon oben gesagt, daß wir dem Schauspieler eine ziemliche Dosis Eitelkeit gestatten und wünschen. Dem verständigen wird sie nicht über den Kopf wachsen; sie wird im Gegentheil ihn anfeuern, Alles daran zu setzen, gründlich zu lernen, so lange er noch jung ist und lernen kann. Was aber die unverständigen betrifft, denen 100 zum Theil bestochene Claqueurs der Gallerie lieber sind, als das erwogene Urtheil eines unparteiischen Kenners — für solche schreiben wir nicht.

Einen anderen möglicher Weise zu erhebenden Einwurf für die Unausführbarkeit unserer Idee widerlegen wir durch den unbestreitbar richtigen Satz: „Kein Mann von Verstand und wirklicher Bildung weist ein freundliches Entgegenkommen zurück; noch viel weniger schlägt er eine Bitte um Belehrung ab".

Robert Jordan.

Literaturblatt.

Robert Prutz, **Die deutsche Literatur der Gegenwart. 1848—1859.** 2 Bde. Leipzig, Voigt u. Günther.

Dies neueste Werk von Robert Prutz tritt gewissermaßen als ein Ereigniß auf. Das zeigt der Eifer, mit dem es besprochen wird, das zeigt

die Menge der Besprechungen, das zeigen unter diesen Besprechungen namentlich diejenigen, deren Verfasser eingestandener Maßen oder heimlicher Weise Gegner der Prutz'schen Geistesrichtung sind. Alle Kritiker kommen darin überein, daß es ein Werk von wirklicher Bedeutung, daß es das Product eines klar denkenden Kopfes, das Erzeugniß eines fertigen und gerüsteten Geistes ist.

Uns ist es ein Vergnügen, mit dem Verfasser der Charakteristik der Prutz'schen Geistesthätigkeit im letzten Decemberheft der „Anregungen" S. 458 übereinzustimmen und bei der Beurtheilung dieses Buches von jenem Artikel ausgehen zu können. Das Werk ist nicht übermäßig stark; die beiden Bände desselben umfassen nicht völlig 37 Bogen. Aber was in diesem Raume ausgeführt werden konnte, ist ausgeführt. Kein für die Literatur der letzten 10 Jahre wichtiges Moment ist übersehen; keine Persönlichkeit, die positive oder relative Bedeutung hat oder hatte, ist unberücksichtigt geblieben, und in kräftigen Zügen, mit wenig Federstrichen, werden wahre und deutliche Portraits und Charakterbilder gezeichnet. — Wohl wird, wie der Verfasser S. 29 sagt: Dieser oder Jener sich beklagen, warum gerade sein Lieblingsschriftsteller oder wol gar, warum er selbst übergangen ist. Aber er giebt gleich seine Entschuldigung, daß dem subjectiven Urtheile nothwendig Etwas überlassen bleiben müsse. Was uns betrifft, so halten wir seine Auswahl im Allgemeinen für ausreichend; ja es hätte füglich „einigen unbedeutenden Geistern der Zutritt verweigert werden dürfen."

Der Verfasser entwickelt zuerst (Bd. I. Abschn. 1) die Stellung der Literaturgeschichte zur Gegenwart, und constellirt sodann (Abschn. 2) das Jahr 1848 mit der deutschen Literatur, während er den 3. Abschnitt den politischen Dichtern bestimmt. Er ist sehr nachsichtig gegen die Geistesarmuth des rothen Jahres; er erinnert daran, daß es Zeiten der Gährung und des inneren Zwiespaltes gleich den unserigen überhaupt nicht vergönnt ist, ein volles und reines Abbild ihrer Kunst niederzulegen, — er belegt dies durch die Hinweisung auf die Epoche der sogenannten Befreiungskriege, die französische Revolution und die Reformation und führt in derselben Weise den Satz aus, daß erst die Folgen solcher Epochen für die Entfaltung der Literatur und der schönen insbesondere von wohlthuendem Einfluß sind und gewesen sind. Darum auch hat er sich das Motto:

Ob aus verlor'nen Aehren,
Ob aus verweh'ter Streu
Nicht etwa noch mit Ehren
Ein Strauß zu binden sey?
Ob nicht aus Korn und Mohne
Nicht eine bunte Krone
Werth, daß man ihrer schone
Sich sammeln lasse still und treu?

aus F. Freiligrath's „Zwischen den Garben" gewählt, und darauf bezieht sich die treffende Bemerkung (S. 37): „Der Fuß des Wanderers scheut sich, die Kornblumen und den wilden Mohn zu zertreten, über den er dahin schreitet und — wir sollten uns von herostratischen Gelüsten verleiten lassen, den Stab zu brechen über eine ganze Literaturepoche, blos

weil ihr die classischen Poeten und die Meisterwerke fehlen, die sie doch, ihrer ganzen Natur nach, nicht hervorbringen konnte? — — —"

Eben dieser 3. Abschnitt des I. Bandes ist mit besonderer Sorgfalt behandelt. Wir bemerken hier nur, daß Hoffmann v. Fallersleben, Fr. Dingelstedt, F. Freiligrath, M. Hartmann, A. Meißner, C. F. Scherenberg, Osc. v. Redwitz und Franz Trautmann als hauptsächliche Repräsentanten der politischen Poesie hervorgehoben sind, und zu dem ferneren Inhalt des Werkes übergehend, bedauern wir, diesen dritten nicht näher berühren zu können.

Der 4. Abschnitt behandelt die erzählende Dichtung. Mit zerschmetternder Schärfe geht Prutz hier den Epikern der letzten zehn Jahre zu Leibe: „Was in diesen sogenannten erzählenden Gedichten Erzählendes ist, das ist meistentheils aus den Romanen unserer Leihbibliotheken entlehnt, es ist van der Velde und Tromlitz in Verse gebracht. — Die angebliche poetische Zuthat besteht in einem Luxus von Schilderungen, bei denen auf Glanz der Bilder und Glätte und Neuheit der Reime mehr Bedacht genommen ist, als auf Wahrheit der Anschauungen — rc." Benannt und gekennzeichnet werden dann Rud. Gottschall, Wolfg. Müller v. Königswinter, Franz Löher, Adolph Schults.

Mit einer reizenden Einleitung „Neue Menschen" beginnt der 5. Abschnitt „Poetischer An- und Nachwuchs". Dieser bespricht Friedrich Bodenstedt („unsern Mirza Schaffy"), Paul Heyse, Otto Roquette, Julius Rodenberg, Claus Groth, Theodor Storm, Julius Hammer, Julius Sturm, Herm. Lingg, Ferd. Gregorovius, Julius Große und schließt den 1. Band.

Der 2. Band behandelt zuerst das „Junge Deutschland von ehedem und jetzt" und behauptet (S. 12) unserer Ansicht nach mit mehr Bestimmtheit als Klarheit, daß das „junge Deutschland der letzte Ausläufer der Genie-Periode sei." Er führt dies übrigens in einer gewissen Weise aus und geht dann über zur Charakteristik desjenigen Schriftstellers, „der uns den Charakter des Jungen Deutschland überhaupt am reinsten und vollständigsten repräsentirt und durch den das Andenken an diese im Uebrigen längst erloschene und vergessene Richtung auch allein noch im Gedächtniß des Publicums erhalten wird: Carl Gutzkow." Daran schließen sich die Porträts von Theod. Mundt, Gust. Kühne, Ernst Kossak. — Zu dem 2. Abschnitt „Der Roman" bildet „Die deutsche Belletristik und das Publicum" die Einleitung und als Repräsentanten dieser Sphäre werden uns vorgeführt: G. Freytag, Max Waldau, Wil. Alexis, Levin Schücking, H. König, F. Hackländer, F. Gerstäcker, C. Holtei, Rob. Giseke, Gottfr. Keller, Th. Mügge, Edm. Höfer, August Sternberg.

Der 3. Abschnitt hat „Die Dorfgeschichte" zum Vorwurf. Er geht auf deren Anfänge zurück, weist ihre Berechtigung der Salon-Literatur gegenüber nach, und räth Auerbach und dessen Nachbetern, zu erkennen, daß ihre Zeit vorüber. Im 4., durch ein artiges Capitel „Die Literatur und die Frauen" eingeleiteten Abschnitt finden wir nur Louise Mühl-

bach, Fanny Lewald, Luise v. Gall, Amely Bölte, Julie Burow, Ottilie Wildermuth besprochen. Der 5. Abschnitt: „Das Drama der Gegenwart. Aussichten in die Zukunft" macht den Schluß... er hat uns insofern unangenehm berührt, als Prutz es ablehnt, unserer Literatur das Prognostikon zu stellen. Warum denn das Thema anregen, wenn es nicht erschöpft werden soll?

So weit es der uns zugemessene Raum verstattete, sind wir hiermit auf Einzelheiten des vortrefflichen Buches eingegangen. Die Charakteristiken, wir wiederholen es, sind im Allgemeinen treffend, so treffend, daß wir versucht wären, aus jeder ein gut Theil abzuschreiben. Aber schon um dem Leser nicht den Genuß zu verderben, dürfen wir das nicht. Es erübrigt, auf die Rundung des Ganzen hinzuweisen. Einige Unrichtigkeiten und Absonderlichkeiten abgerechnet macht das Werk den Eindruck, den es machen soll, den Eindruck, den wir im Eingang dieses Referates bezeichneten.

R. J.

Briefe von Alexander v. Humboldt an Varnhagen v. Ense aus den Jahren 1827—1858. Nebst Auszügen aus Varnhagen's Tagebüchern, und Briefen von Varnhagen und Anderen an Humboldt. Leipzig, F. A. Brockhaus. 400 Seiten.

Die gesammte Zeitungspresse hat die Indiscretion, mit der die Briefe von Lebenden, die schonungslosesten Ausfälle von Lebenden über Lebende in diesem bereits in dritter Auflage erschienenen, größtes Aufsehen erregenden Buche veröffentlicht werden, ohne daß die Erlaubniß der betreffenden Briefsteller eingeholt oder auch nur eine Entschuldigung von Seiten der verdienstsüchtigen Herausgeberin Ludmilla Assing beigefügt wäre, in den stärksten Ausdrücken verurtheilt. Wir unterschreiben dieses Verdammungsurtheil im ganzen Umfange und erblicken in dieser Publication einen jener literarischen Scandale, an denen unsere stets nach Neuem haschende, geschwätzige, schnelllebende und noch schneller vergessende Gegenwart nicht eben arm ist — aber auch für ein warnendes Beispiel für Alle, die auf irgend eine Weise der Öffentlichkeit angehören, in Wort und Rede allenthalben die Gerechtigkeit, die Mäßigung festzuhalten. Abgesehen jedoch von dem niederschlagenden Eindruck, den das Erscheinen an und für sich und manches Einzelne im Inhalt hervorbringt, erblicken wir in diesem Briefwechsel eines der wichtigsten Documente für die Culturgeschichte. Es findet sich mancherlei Kleines und selbst Kleinliches darin, wo sich der Held mehr als wünschenswerth im Negligée zeigt — aber andererseits sind die vielen Briefe der Dichter und Denker, der Fürsten und Staatsmänner des Auslandes, in denen allen die ungeheuchelte Bewunderung für den deutschen Forscher sich ausspricht, die zahlreichen, wenn auch öfters einseitig schroffen Aeußerungen über faule Stellen im Staats- und Kirchenleben, die Beziehungen zu berühmten Persönlichkeiten historische Werthstücke ersten Ranges, die sicher für spätere Zeiten jenen ungetheilten Genuß, jene wahrhafte Befriedigung gestatten, die uns heute durch die begleitenden Umstände zum großen Theile verkümmert werden.

Die Renaissance. Musterbuch nach monumentalen Schöpfungen für Architecten und Kunstgewerke. Unter Mitwirkung namhafter Architecten herausgegeben von Friedrich Arnold. Mit einer Einleitung von Wilhelm Lübke. 1. Lief. Leipzig, T. O. Weigel.

Wir wollen den Titel nicht allzu genau nehmen, ein Werk, das zur guten Stunde an die Oeffentlichkeit tritt, nicht allein den Professionisten in der Baukunst überlassen, dasselbe vielmehr jedem Gebildeten naheführen und das Studium desselben nach allen Seiten empfehlen. Es gilt den Uebergriffen der Gothiker entgegenzuwirken, einer Anzahl von Kunstfanatikern, die, was im vereinzelten Falle, unter bestimmten Verhältnissen am Platze, für alle Fälle anwenden, auf alle Verhältnisse übertragen möchten; den vermeintlichen Purificatoren in der Architectonik, deren Gegenbilder in der Malerei — wir meinen die Vorraphaeliten, die Giottisten und Nachahmer des Orcagna — schon längst ad absurdum geführt sind. Wie könnte ein solches Bekämpfen einseitig formeller Nachäfferei, die ohne Berücksichtigung moderner Lebensformen an dem Buchstaben des Baugesetzes hängt, besser ins Werk gesetzt werden als durch den Hinweis auf die zahllosen Musterbilder der Renaissance-Blüthezeit, eines Styls und einer Zeit, die unter ähnlichen Verhältnissen wie heute eintraten, und deren Erzeugnisse darum auch heute noch als vielfach mustergültig, als im vollen Umfange beachtenswerth betrachtet werden dürfen. Die Befreiung von verknöcherten kirchlichen Satzungen durch Wiederaufnahme classischer Studien war das Wesen, die Bestimmung der Renaissance, ihr Studium und ihre Pflege werden auch heute noch vor mancherlei Ausschreitungen des architectonischen Geschmackes schützen und vor allen Dingen der bürgerlichen Baukunst bessere, näherliegende Muster aufweisen, als sie der oft mißverstandene, oft nur äußerlich begriffene gothische Styl zu bieten vermag. Aus diesem Grunde heißen wir vorliegendes Werk als eines der bedeutsamsten unserer neueren Kunstliteratur willkommen. Es erscheint in Lieferungen. Die erste, uns vorliegende enthält zunächst eine längere Einleitung von Wilhelm Lübke, die in der bekannten anmuthigen Schreibweise dieses Autors jene Verhältnisse schildert, unter denen die Renaissance zuerst erstand, mit feinem Gerechtigkeitsgefühl Mängel und Vorzüge dieses Styls gegen einander abwägt, und schließlich zu dem Resultate gelangt: „Weil die moderne Zeit auf derselben Grundlage fußt, weil sie die antike Cultur als unabweisliche Voraussetzung ihrer Bildung festhält, wird auch diejenige Gestaltung der Architectur, in welcher dieses Verhältniß zuerst zum künstlerischen Ausdruck gekommen ist, fernerhin ein wichtiges Element in der baulichen Thätigkeit ausmachen.“ — Den artistischen Inhalt dieser ersten Lieferung bilden 7 Tafeln Lithographien in vortrefflicher Ausführung; sie stellen dar: Deckenmotiv aus der Farnessina in Rom von Baldassare Peruzzi, aufgenommen von Architect Giesse in Dresden (Buntdruck); Altar aus der Kirche Ponte giusta in Siena, aufgenommen von F. Arnold, mit Details; Ornament in Marmor aus der Kirche dei Miracoli in Venedig von Pietro Lombardo, aufgenommen von F. Arnold; Ornamente von einem Grabmal in der

Kirche Sta. Maria della Pace in Rom und aus dem herzogl. Palast in Urbino, aufgenommen von F. Arnold; Ornament aus dem Collegio del Cambio in Perugia, aufgenommen von F. Arnold. Die Raumschönheit, die Ruhe der Massen, die wohlthuende Vertheilung der Glieder, endlich die harmonisch reiche Decoration in all diesen Werken erklärt Lübke mit Recht für Vorzüge, die jedem unbefangenen Auge als nachahmenswürdig gelten werden.

Perrens, F. T., **Hieronymus Savonarola.** Nach Originalurkunden und größtentheils ungedruckten Schriften. Eine von der französischen Akademie gekrönte Preisschrift. Nach der zweiten Auflage des französischen Originals übersetzt von Dr. Joh. Friedrich Schröder. Braunschweig, Schulbuchhandlung. XXII. u. 619 Seiten.

Vor Kurzem meldete M. Hartmann aus Florenz von dem Entstehen eines neuen historischen Quellenwerkes über Savonarola; es sei von einem Italiener geschrieben und also ein erfreuliches Zeichen, daß endlich einmal wieder das lange versunken gewesene geistige Dasein dieses Volkes zu neuem Leben erwache. Wir trauen den Dingen nicht so ganz, uns ist gerade das Leben dieses Vorläufers der Reformation ein Beweis für die innere Unfähigkeit des italienischen Volkes zur geistigen Freiheit, zur Unabhängigkeit von Formel und Satzung. Perrens ist Franzose und Katholik, aber auch durch seine gefärbten Gläser gesehen (und in der vorliegenden holprigen, unbeholfenen Uebersetzung gelesen), macht sein Held den Eindruck eines Mannes, dessen Phantasie über die Ueberlegung hinausschießt und der auch ohne den Gewaltschritt des „Gottesurtheils", ohne den Wankelmuth der undankbaren Florentiner, ohne päpstliche Bannstrahle an seiner Verworrenheit und innerlichen Halbheit hätte zu Grunde gehen müssen. Als Seitenstück zu Rudelbach's von kirchlichen Gesichtspuncten aus geschriebenen Biographie, sowie als Quellenwerk über Savonarola's eigene Schriften verdient die vorliegende Schrift volle Beachtung.

Karl v. Holtei, **Vierzig Jahre.** Zweite Auflage. 6 Bde. Breslau, Ed. Trewendt.

Eines der sonderbarsten Bücher der neueren Literatur, das in gleichem Grade anzieht, fesselt, zurückstößt und niederdrückt. Der aufrichtige Ton, in dem der vielerfahrene, vielgeprüfte Verfasser seine zahlreichen thörigten und verwerflichen Handlungen vorführt, die harmlose Weise, in der das Gemüth auch unter den Einflüssen der corruptesten Umgebungen sich rege und unbeirrt erhält, endlich die zahllosen Thatsachen selbst aus den verschiedensten Lebenssphären, von dem furchtbarsten Ernst der Breslauer Kriegsdrangsale bis zu den Coulissen-Kabalen der Berliner Theater, werden jeden Leser, der seine naive Freude an dem buntscheckigen Leben hat, fesseln und gewinnen. Die Indifferenz aber, mit welcher Holtei jederzeit allen eigentlichen Lebensfragen eines gehaltvollen Charakters schnurstracks entgegensteht und der Eifer, mit dem er unter allen Umständen der Mittelmäßigkeit, der ge-

müthlich=hausbackenen Alltagswelt das Wort führt, werden die Grenze ziehen, über die hinaus das Werk seinen Einfluß auf unser Geistesleben nicht zu erstrecken vermag. Die sittliche Laxheit endlich, die das Geschehene unbeschönigt, aber auch ohne Erwägung, ob recht oder unrecht, rein aus urtheilslosem Behagen erzählt, können wir unsererseits keineswegs billigen, wie es hie und da geschehen ist, um so weniger, als der Ton ein volksthümlicher, das Buch also weiteren Kreisen zugänglich ist. Der Gebildete mag das Seinige daraus entnehmen, für die große Masse der Leser wäre eine Bearbeitung, ein sorgfältig redigirter Auszug besser am Platze.

Hugo Frhr. v. Blomberg, **Bilder und Romanzen.** Breslau, Ed. Trewendt. 370 Seiten.

Ein frischer Geist weht in diesen Gedichten, der in den Stoffen aufgeregter Leidenschaft seine eigentliche Heimath hat, aber nach allen Regionen hin wenigstens einzelne vortreffliche Spuren sendet. Unmittelbarkeit des Schaffens, eine hohe Vollendung in jeglicher Form des Ausdrucks und der Färbung, die Kunst, eine Stimmung durch angemessene Mittel zum Austrag zu bringen, die Vermeidung jeglichen Schwulstes, so daß in allen Fällen der Leser den Eindruck empfängt, als spiele gleichsam der begabte Dichter mit seiner Aufgabe, als entströme ihm der Gedanke ungefesselt, uneingeschränkt, stellen die ganze Sammlung unter die hervorragendsten der neueren Zeit. Die Künstlergeschichten zu Anfang, voll Mark und schmucklos-eindringlicher Wahrheit der Stimmung, die farbenreiche historische Skizze: „Karl V. in Barcellona“, die zahlreichen von dramatischem Leben überhauchten Balladen und wieder die einfach herzlichen, oder tief ergreifenden kürzeren Lieder — Alles trägt den Stempel der reichen Naturanlage, der wahrhaften Dichterseele, die nicht ihre Verse hinsetzt, um Verse zu machen, die vielmehr auch in der ungeziertesten Form dennoch durch den reichen, tiefen Inhalt fesselt und zur Bewunderung nöthigt.

Noch liegen uns einige kleinere literarische Erzeugnisse vor, bei denen wol die Angabe der Titel genügen wird. Carl Schönhardt hat Gedichte erscheinen lassen (Stuttgart, P. W. Quack), die sich nicht eben durch formelle Rundung, um so mehr aber durch wahre, anmuthende Empfindung auszeichnen. — Durch seinen kecken, naiv-derben Humor macht das „poetische Alpha und Beta“ von A. G. v. Thünen (Bremen, J. Kühtmann) einen recht vortheilhaften Eindruck. — Friedrich Alexius v. Tronchin bietet „Bilder der Nacht“ (Bremerhaven, L. v. Vangerow), in denen mehrere Dichtungen aus dem Schwedischen das Ansprechendste sind. — Dr. Gotthilf Löschin, Schuldirector in Danzig, hat in „Mittheilungen aus der Bildungsgeschichte Goethe's und Schiller's“ (Danzig, Th. Bertling), die Frage zu beantworten versucht, ob Schule oder Haus das Wichtigere, Förderlichere in der Erziehung bilde; er kommt zu dem naheliegenden Resultat, daß beide vereint jedenfalls das Beste seien. — W. Cramer hat eine erste Lieferung „Stenographische Unterrichts-Briefe zur Selbsterlernung der Stenographie nach Stolze's System“ (Mülheim a. d. R., Ed. Reymann)

veröffentlicht, mit einer Einleitung über das Wesen und die Anwendung der Stenographie, die wohl beherzigt zu werden verdient. — „Aus Weimars Theater-Leben" (Weimar, T. F. A. Kühn) mag mit seinen zahlreichen bunt durch einander gewürfelten Notizen für die Besucher des Weimarer Theaters willkommen sein. — Von einem nicht sehr feinen, aber herzlich gesunden Humor, von redlicher, kerniger Gesinnung ist ein „Offener Brief an den Papst Pius den Neunten" von Moritz Müller dem Neunzigsten in der Lammgasse zu Pforzheim (Darmstadt, C. W. Leske). Wir möchten der kleinen Schrift zur wirklich eingreifenden Wirksamkeit nur Eines wünschen, das freilich nur zu selten ist: den Geschmack, das Rechte in der rechten Weise zu sagen. P. L.

Notizen.

Das **Drama** hat in den letzten Wochen wenige verspätete Blüthen getrieben, die Saison geht zu Ende, und die mit jedem neuen Theaterjahre neu erwachende Hoffnung sinkt abermals auf denjenigen Grab hinab, wo sie aus dem Aerger in gerechten Zorn umschlägt Wir haben in einem früheren Hefte G. Freytag's „Fabier" nicht eben in günstiger Weise besprochen, nun muß es geschehen, daß die überaus kalte Aufnahme dieses Stückes in Dresden uns fast das eigene Urtheil bereuen läßt; denn ist nicht dieses Freytag'sche Werk an innerem Geistesadel dem ganzen Theaterrepertoire dieser Zeit überlegen? Und ist es nicht ein schlimmes Zeichen für die Bildung und den Geschmack eines Theaterpublicums, wenn es in der Weise das Bedeutende aufnimmt, wie es in vorliegendem Falle das Publicum gethan hat? — Von J. Große wurden in München die von der Preisjury gelobten „Yuglinger" aufgeführt; das Publicum stimmte auch in diesem Falle wie in allen ähnlichen früheren nicht mit der Meinung der gelehrten Kunstrichter überein und ließ das Werk abfallen. — „Sophie Charlotte" von Paul Heyse erweist sich als ein nicht ungeschickt gemachtes, aber durchaus mittelmäßiges Theaterstück. — Wir kommen jedenfalls nach dem Ablauf der Saison noch einmal auf die ganze Reihe der vorgeführten Novitäten zurück.

Im Gebiete der **Oper** ist das Wichtigste die Vorbereitung des „Tannhäuser" in der großen Oper zu Paris. Napoleon selbst hat den Befehl dazu gegeben; der Text wird von G. Baez übersetzt. — Von Lassen wird die Oper „Frauenlob" in nächster Zeit zu Weimar gegeben. — Meyerbeer's „Dinorah" findet nirgendwo durchgreifenden Erfolg, man freut sich über die mehr oder weniger glänzende Ausstattung und findet die Musik unbedeutend oder gekünstelt. — Der erste Theil von R. Wagner's „Nibelungen" erscheint bei Schott in Mainz; der Druck hat bereits begonnen. — Von „Tristan und Isolde" erschien die Partitur vor einigen Wochen (bei Breitkopf u. Härtel hier). Ein Werk, das, wie dieses, mit unerschrockener Consequenz, das höchste Ziel der Gattung im Auge, sich von liebgewonnenen über-

lieferten Formen lossagt, mit durchaus neuen Mitteln einen ebenso ursprünglich originalen Inhalt verbindet, setzt natürlich längeres Studium voraus; wir begnügen uns darum heute mit der einfachen Anzeige.

In der **musikalischen Literatur** ist vorzüglich das Erscheinen der Preisschrift über Harmonik von C. F. Weitzmann bemerkenswerth. Sie war bekanntlich zuerst in der „Neuen Zeitschrift für Musik" abgedruckt. Von Gleich's praktischen „Handbuch der modernen Instrumentirung" erschien eine zweite, vermehrte Auflage. Dr. Schwarz hat eine Abhandlung: „Die Musik als Gefühlssprache" veröffentlicht, worin er die Erzeugung eines bestimmten Gefühls auf physiologische Vorgänge zurückzuführen unternimmt. Die vom Redacteur d. Bl. geschriebene und vorher in der „Neuen Zeitschrift für Musik" mitgetheilte Beurtheilung der Faustmusik von Schumann erschien, vielfach umgeändert und erweitert, als besondere Brochure. — Sehr interessant verspricht eine in 2 Bänden erscheinende Selbstbiographie Spohr's zu werden, von der bis jetzt zwei Lieferungen vorliegen.

Von **Aufführungen bedeutender Musikwerke** sind in erster Linie diejenige von Beethoven's „Missa solemnis" durch den Riedel'schen Verein in Leipzig, sowie die Aufführungen des Liszt'schen „Prometheus" in Wien und Petersburg zu nennen. Es ereignete sich dabei, daß Liszt's Werk in Wien das Schicksal des „Don Juan" und des „Fidelio" theilen und sich in Petersburg sogar gefallen lassen mußte, bei der ersten Aufführung mit Jubel, bei der viel späteren zweiten aber mit Mißfallen aufgenommen zu werden. — Schumann's ergreifende Composition von: „Des Sängers Fluch" (Text nach Uhland von Richard Pohl dramatisch umgearbeitet) vermochte im hiesigen Gewandhause nur die Tieferblickenden zu begeistern.

Das **Epos**: „Die Hohenstaufen" von Arnold Schloenbach hat dem Dichter, unserem geschätzten Mitarbeiter, die Liebe der Leserwelt, das einstimmige Lob der Kritik und mancherlei Auszeichnungen eingetragen. Wir werden im nächsten Hefte eine Beurtheilung dieser hervorragenden Dichtung bringen und beschränken uns darum heute auf folgende Notizen. Nachdem Schloenbach schon früher vom Herzog von Coburg eine kostbare goldene Dose empfangen, ist er jetzt, nachdem er sein Werk in Weimar öffentlich vorgetragen, vom Großherzog von Weimar mit der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft, am Bande zu tragen, beehrt worden. Das Epos selbst hat in Weimar sowol als auch in Gotha, wo Dawison daraus vorlas, ungemein gefallen.

Unter den neu entstandenen **Zeitschriften** ragen „Damaris", eine philosophisch-historische Monatsschrift unter Redaction des Prof. Giesebrecht in Stettin, und durch ihren abschreckend vulgären Inhalt auch „Die Deutsche Schaubühne", eine Monatsschrift für die verschiedensten Theaterangelegenheiten unter F. Wehl's Leitung, hervor.

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig, Druck von Alexander Wiede.

Die Concertinstitute und die Werke der Gegenwart.

Wenn der Genius der Kunst im Laufe der Zeiten wieder einmal Fleisch und Blut geworden, dann kommen die Philister und Recensenten mit Stöcken und Knütteln, um ihn zu vertreiben. Daß der neue Bahnen eröffnende Künstler von seinen Kunstgenossen in den meisten Fällen nur Hemmung, selten eine Förderung zu erwarten habe, zeigt die Geschichte der Tonkunst, indem sie uns ein fortwährendes Ringen des genialen Künstlers mit seinen Zeitgenossen aufweist; auch in unserer Zeit sind viele von Denen, welche das Scepter in musikalischen Angelegenheiten führen, weder klüger noch besser geworden. Trotzdem, daß der Mangel an neuen Orchesterwerken auf das Schroffste zu Tage tritt, ist die Opposition und der unkünstlerische Starrsinn so zäher Natur, daß Ehrgefühl und künstlerisches Gewissen vergebens dagegen ankämpfen. Man könnte im Angesichte dieses kleinlichen Verhaltens einer Zahl von Musikern beinahe jede Hoffnung auf vollständige Besserung der Kunstzustände aufgeben, wenn nicht echtes Künstlerthum über geistige Beschränktheit doch immer den Sieg davon getragen hätte.

Betrachtet man die Concertprogramme der hervorragendsten Städte Deutschlands, so zeigt „die unerbittliche Logik der Thatsachen", wie sehr man bis jetzt an vielen Orten die Werke der Neuzeit, namentlich Liszt's, ignorirt.

Unter den Städten, in denen sich ein reges musikalisches Leben entwickeln sollte, nimmt oder will wenigstens Leipzig den ersten Rang einnehmen. Es besitzt auch wirklich ein in seiner Art einziges Concertinstitut, was um so eher zu der Erwartung berechtigt, daß in einem oder zweien von zwanzig Gewandhausconcerten, die des Jahres stattfinden, für symphonische Dichtungen Liszt's z. B. Raum gewesen

wäre. Aber bis jetzt hat sich die Direction dieser Concerte noch nicht bewogen gefühlt, mit einer einzigen Ausnahme, der Wirksamkeit Liszt's Rechnung zu tragen. Wir möchten daher dieselbe darauf aufmerksam machen, daß an Traditionen zehren weder Künstler noch Publicum reich an Ruhm und Kunstgenuß macht, daß kein Vorwärtsschreiten ein thatsächliches Rückschreiten ist, und der Weg der Mittelmäßigkeit, den die Nachtreter Mendelssohn's schon zur breitesten Straße der Welt ausgetreten haben, nimmer zum Hohenpriesterthum der Kunst führt.

Aehnlich, wie in Leipzig, dreht sich auch die Kunstwelt Berlins „mit wenig Witz und viel Behagen", im Kreise des abgelebten Herkommens, das Automatenthum droht in der Sphäre der Kunst immer mehr um sich zu greifen, so daß das Kunstleben daselbst bald in das Stadium der vollständigen Stagnation getreten sein dürfte; allerdings ist hierbei auf das im höchsten Grade reactionäre Publicum zur Entschuldigung der Dirigenten Rücksicht zu nehmen. Hans v. Bülow hat wol mit großer Energie und glänzendem Dirigententalente wenigstens sporadisch die Aufführung der symphonischen Dichtungen Liszt's erzielt, aber es ist natürlich, daß der Einfluß solcher vereinzelter Aufführungen auf die gesammte Umgestaltung des Musiklebens nur ein relativ geringer sein kann, besonders wenn eine Opposition vorhanden ist, die selbst niedrige Mittel nicht zu verschmähen scheint. Anzuerkennen ist jedoch z. B. das Wirken Radecke's, der wenigstens Schumann, den bis vor Kurzem in Berlin Unbekannten, mehr und mehr einzubürgern strebt.

Einigermaßen erfreulicher gestaltet sich das Verhältniß Prags zu den Tonschöpfungen der Neuzeit; das Publicum besitzt dort eine bedeutende Empfänglichkeit für neuere Kunst, wie die glänzenden Erfolge der symphonischen Dichtungen Liszt's unter Liszt's und v. Bülow's Direction gezeigt haben.

Was endlich Wien als Mittelpunct Süddeutschlands betrifft, so urtheilt man auch hier in der Hauptsache über neuere Werke mehr nach dem Hörensagen, und Publicum und Musiker stehen unter der Herrschaft vorurtheilsvoller Meinungen. Liszt's „Graner Messe" wurde zwar unter seiner persönlichen Leitung aufgeführt, doch ist sowol das Verständniß für die Kirchenmusik der Neuzeit viel zu gering in Wien, — was schon darin seinen Ausdruck findet, daß man gar nicht daran denkt, Beethoven's Ddur-Messe zur Aufführung zu bringen, — als auch andrerseits eine Messe nicht dasjenige Werk sein dürfte, wodurch das Verständniß des genialen Neuen zuerst für das große

Publicum vermittelt werden könnte. Eine mittelmäßige Aufführung der „Préludes“ vor einer Reihe von Jahren kann schon gar nicht als irgendwie maßgebend bezeichnet werden. Wir hätten daher mit Gewißheit erwartet, daß die symphonischen Dichtungen in dem Programme der wieder ins Leben gerufenen philharmonischen Concerte einen Platz finden würden. Aber auch hier führt zum großen Theile Mittelmäßigkeit und Oberflächlichkeit das Steuer, was um so bedauernswerther ist, als bei dem regen Kunstinteresse und den reichen Mitteln nur eine Persönlichkeit fehlt, die, durch ihre geistige Macht an der Spitze des Kunstlebens stehend, die Kleinlichkeit unkünstlerischer Interessen zum Schweigen brächte, um Wien vielleicht zur bedeutendsten musikalischen Stadt Deutschlands zu erheben.*)

Aehnlich, wie in den bisher erwähnten, gestaltet sich auch in den übrigen Städten Deutschlands das Verhältniß namentlich zu Liszt's symphonischen Dichtungen; ein vereinzeltes Aufnehmen derselben in das Concertprogramm, wie z. B. in München, Dresden, kann durchaus nicht genügen, da das Neue nur durch wiederholte gute, nicht durch einmalige, nothdürftig entsprechende Aufführung verstanden werden kann. Eine glänzende Ausnahme bilden in dieser Hinsicht jedoch die fürstlichen Capellen, so in Sondershausen, Löwenberg, auch die größeren Orte des Auslandes beeifern sich mehr und mehr in der Vorführung dieser Werke, und an mehreren sind dieselben als vollständig eingebürgert anzusehen.

Suchen wir den Ursachen nach, welche dem bisherigen Verhalten vieler Dirigenten namentlich gegen Liszt zu Grunde liegen, so können wir blos in der Individualität Derer, welche die Concertprogramme zusammensetzen, das eigentliche hemmende Element entdecken, da der Mangel an neuen Orchesterwerken sowie die Virtuosität der Orchester nur als fördernde Umstände auftreten. Es ist Willkür, bloßes Opponiren, welches jene Werke bis jetzt aus den Concertsälen entfernt gehalten hat. „Frei ist die Kunst“, — manche Musiker sind aber noch nicht auf jener Stufe „im Bewußtsein der Freiheit“ angelangt, daß sie die Schranke des Egoismus zu überspringen vermögen. Sie glauben noch immer, mit einer Welt von Rücksichten gegen das Genie ankämpfen zu können. Denn auf welche Weise können die Concertdirigenten ihr Verfahren gegen Liszt, Berlioz u. s. w. rechtfertigen? Wie können sie nur

*) Dieser Aufsatz ist vor der Aufführung des „Prometheus“ in Wien geschrieben.
D. Red.

einigermaßen ihre Handlungsweise entschuldigen? Steht dem genialsten Interpreten Beethoven's, dem Bahnbrecher Schubert's nicht dasselbe Recht zu, welches dem mittelmäßigsten Talente eingeräumt wird? Es scheint dem bisherigen Verhalten der Dirigenten gemäß mit unerschütterlicher Gewißheit in ihrem Kopfe festzustehen, daß Liszt kein Compositionsvermögen besitze. Woraus schöpfen sie diese Gewißheit? Wo sind die gültigen Thatsachen, auf denen jene Herren fußen? Wenn unsere Concertdirigenten von der Werthlosigkeit der Liszt'schen Compositionen fest überzeugt sind, wie wir aus ihrer bisherigen Handlungsweise schließen können, so wäre es das Einfachste, dem Drängen jener Partei, welche der absoluten Gewißheit einen noch absoluteren Zweifel entgegensetzt, nachzugeben, und dem doch einigermaßen unparteiischen Richterstuhle der Oeffentlichkeit die Objecte des Streites zur wiederholten Prüfung zu unterbreiten. Nach der Ansicht jener Herren müßte es offenbar werden, wie nur reflectirtes, gequältes Zeug von den Anhängern der Fortschrittspartei in den Himmel erhoben wird. Aber wie gestaltete sich die Sache, wenn jene Werke enthusiastisch aufgenommen würden, wenn sprudelnde Schöpferkraft und das reinste Walten des Genius sich in denselben zeigte? Diese Möglichkeit halten viele Concertdirigenten, trotz ihrer unerschütterlichen Gewißheit, auch im Auge, und wir glauben einen Grund aufgefunden zu haben, durch welchen sich das Verhalten dieser Herren erklären läßt. Dieser ist: das Bewußtsein der eigenen Schwäche, zu welchem noch die Rücksicht auf die eigene Persönlichkeit hinzutritt. Denn diese Musiker sind natürlich auch Componisten, hoffen auch im Lexicon der Tonkunst als unsterbliche Jünger Melpomenen's zu prangen, und zwar Componisten, die auf andere Weise als Berlioz, Liszt componiren. Man hat sich Mendelssohn, im besten Falle auch Schumann zum Vorbild genommen, und da Liszt nicht componirt wie Mendelssohn, nicht wie Schumann, und daher auch nicht wie deren Nachtreter, so kommt man zu dem trefflichen logischen Schlusse, bei dem eigenes Unvermögen die Prämisse bildet: Liszt könne überhaupt nicht componiren. Aber trotz der großen Werthschätzung des eigenen Ichs fühlen die Gegner Liszt's sehr wohl, daß „die Zeiten erfüllt sind“, daß es zu Ende sei mit der Formenmache, und daher auch zu Ende mit dem matten Schimmer ihrer Herrlichkeit. Sie fühlen, das ein neues glanzvolles Gestirn aufgegangen sei am Horizonte des Kunsthimmels und glauben sich nun helfen zu können, indem sie, so lange es angeht, einen

Vorhang vor dasselbe halten, damit der eigene erborgte Schimmer nicht ganz erbleiche.

Als zweiter Grund erscheint die oberflächliche Kenntniß der Werke der Neuzeit, welche aus der Bequemlichkeit unserer Musikdirigenten und aus dem Festhalten am längst Gewohnten entspringt. Denn die Gewohnheit ist ein mächtiger Hebel der Handlungen des Menschen, und je niedriger der geistige Standpunct, auf welchem der Mensch steht, desto größer ist ihre Kraft. Sie wollen im Alten beharren, halten es daher für überflüssig, sich um das Neue irgendwie zu bekümmern. Das Verlangen, die Partituren, Liszt's namentlich, gründlich zu studiren, sich in die neuen Intentionen vollständig hineinzuleben, deucht ihnen zu kühn, es ist zu Viel verlangt, wenn solchen Männern die Zumuthung gemacht wird, den längst in Pension versetzten Geist wieder in Activität zu bringen; das Vorwärtsgehen fällt ihnen beschwerlich. Man bleibt daher lieber auf dem alten Flecke, läßt Geist Geist, Liszt'sche Partituren Partituren sein, und kommt so weit besser fort, da man nicht nothwendig hat, den Kreis der alltäglichen Gewohnheit irgendwie zu erweitern. Längst betretene Pfade winken, wo kein Geist als Führer nöthig ist, wo Gewohnheit schon die gehörigen Tactarten anzeigen läßt, und bekannte Notenköpfe mit holdseliger Gemüthlichkeit entgegenlächeln. So zieht altgewohnte Beharrlichkeit mit bleierner Schwere die Flügel des Geistes herab, läßt jene Herren glauben, sie hätten schon Alles gethan, wenn sie die Partituren durchblättert und zu viel, wenn sie auf nothdürftige Weise einmal Etwas zur Aufführung gebracht hatten.

Ein dritter Grund liegt in der zum großen Theil mangelhaften Befähigung. Denn ist es nicht Unfähigkeit, die bei Concertaufführungen im Vergreifen der Tempi, im Mangel an geistiger Auffassung zu Tage tritt, sobald der Inhalt des Tonwerkes das Maß des Gewöhnlichen überschreitet, sobald geistige Tiefe des Dirigenten als nothwendige Forderung erscheint? Auf diese Weise geschieht es, daß, statt auf die Idee des Werkes das Hauptaugenmerk zu richten, die formale Seite zur Hauptsache gemacht wird. Die ausgezeichnete Ausführung der in der Partitur angezeigten Cresc. und Ritard., die sinnlich schönste Tonfülle ersetzen nimmermehr den Geist, eine solche Ausführung ist keineswegs eine Kunstleistung, eben so wenig, wie ein mit vorzüglicher Technik und schönem Colorit ausgeführtes Gemälde ein Kunstwerk. Wir verlangen die Ideen, die der Künstler als Träger des

Zeitgeistes im Kunstwerke verwirklicht, und die bezeichnete Classe Concertdirigenten geben blos Formen, die Idee steht ihnen fern.

In voller Klarheit zeigt sich die beschränkte Sphäre des geistigen Seins dieser Dirigenten bei den letzten Werken Beethoven's. Hier, wo der Ton als solcher allein, als Klang, ganz aufhört zu existiren, muß der Capellmeister seine Befähigung manifestiren. Bei der unvollständigen Wiedergabe freilich, welche diese Werke zumeist erfahren, ist es natürlich, wenn das große Publicum kein Verständniß dafür besitzt, da ihm die Fähigkeit abgeht, die ganz mangelhaft dargestellte oder verzerrte Idee zu ergänzen, wie es derjenige machen muß, der mit den Werken vertraut ist. Die große Menge langweilt sich deßhalb gemeinhin bei solchen Aufführungen, und nur gesellschaftliche Scham hindert, dies offen einzugestehen; man betet blindlings der Autorität nach, ohne selbst das geringste Urtheil fällen zu können.*) So wird die das Universum umfassende Idee der neunten Symphonie nur dann dem großen Publicum klar werden, wenn Orchester und Dirigent von der Größe des Inhalts durchdrungen sind, und Begeisterung den Dirigentenstab führt, wenn der Geist in seinem riesigen Walten die Mitspielenden ergreift, — dann ist das technisch Schwierigste leicht, der Concertsaal wird zum Heiligthum und man möchte anbetend vor dem Genius hinsinken, der das Göttliche des Ideals in die Menschenbrust senkte.

In unserer Zeit führt man die Werke Beethoven's auf, weil man sich scheut, an den Schöpfungen des Giganten vorüber zu gehen, aber durchforscht, erfaßt in ihrem Riesenbau hat man sie nicht, man führt sie auf, wie unsere Schauspieler den Shakspeare spielen. Denn wer Beethoven verstanden, dem ist Liszt und Wagner kein Räthsel mehr. Deßhalb ist es auch erklärlich, warum diese Concertdirigenten sich nicht an Liszt's Schöpfungen wagen, denn hier müßte die Unzulänglichkeit der bisherigen musikalisch-künstlerischen Erziehung um so greller hervortreten, eben weil Liszt der geniale Schöpfer eines neuen Principes ist. Die alten Mittel reichen nicht mehr aus, denn „poetisches Schaffen" ist die Inschrift auf der Pforte, die in die Hallen der Kunst führt, wo vergebens handwerksmäßige Mache Einlaß begehrt. Es genügt jetzt eben nicht mehr, Routinier mit einem größeren oder kleineren Quantum musikalischer Begabung zu sein. Der lebende Metronom hat seine Rolle ausgespielt, der dramatisch fühlende Künstler

*) Der Autor lebt in Wien. D. Red.

ist an seine Stelle getreten. Wir müssen frische, kräftige Künstlernaturen haben, die aus reichem Borne schöpfen können, nicht solche, die ein paar Tropfen echter Begeisterung nur in den glücklichsten Stunden kaum zu sammeln vermögen, denen der Enthusiasmus mit der wahren Kunst zugleich verloren ging, wenn er überhaupt jemals vorhanden war, und wo Sentimentalität der höchste Ausdruck des Geistes ist. Wie soll derjenige eine Faustsymphonie zu dirigiren im Stande sein, der nie den Zweifel eines Faust zu fühlen, — eine Dantesymphonie, der nicht Hölle und Himmel in seinem Busen zu durchleben vermag?

Wir wollen durchaus nicht den Dirigenten der Jetztzeit absolutes Unvermögen vorwerfen. Es kann mancher eine Mendelssohn'sche Symphonie ganz entsprechend auffassen, und doch unfähig sein, die symphonischen Dichtungen Liszt's zu dirigiren. Um hier den Intentionen des Componisten vollständig nachzukommen, ist ein gänzliches Heraustreten aus den früheren Anschauungen nothwendig, der Gesichtskreis muß erweitert, das Neue nicht mehr mit dem Maßstabe gemessen werden, den man an das Alte zu legen gewohnt war. Denn darin liegt das Wesen des neuen Principes, daß es auf anderer Basis ruht, als das frühere. Der Musiker ist herausgetreten aus der Sphäre des Allgemeinfühlens, der Geist, in seinem Gegensatze zur Natur, ist eingedrungen bis zu dem innersten Kern des Kunstwerkes. Geistdurchdrungen ist das Kunstwerk, es hört daher auf, in einer geistlosen Darstellung als solches zu existiren.

Der Unterschied zwischen dem Alten und Neuen spricht sich auf das Deutlichste in zwei Momenten aus. An die Stelle der früheren rein musikalischen Durchführung, der ein Allgemeinfühlen zu Grunde lag, ist die Dramatik des Gefühls, der Kampf, der Conflict des Subjectes mit der Außenwelt, getreten, wie er sich in der Seele des Individuums abspiegelt. Diesen Urconflict des Menschen, der schon längst der Vorwurf der Poesie gewesen ist, und seine Lösung, wie sie in dieser Unmittelbarkeit nur der Tondichter zu geben vermag, hat Liszt, von den größten Ideen aller Zeiten durchdrungen, in Tönen fixirt, wodurch das von der poetischen Idee getragene, psychologisch wahre Kunstwerk entstand, und zwar wurden diese Seelenzustände mit solcher Schärfe präcisirt, daß mit Leichtigkeit das genau bestimmende Wort, als Programm, hinzutreten konnte.

Die Melodie, als zweites unterscheidendes Moment, kann nur in dem Zustande des längeren Beharrens in einem Seelenzustande ein-

treten, nachdem in dem Kampfe der Gefühle ein bestimmtes Gefühl die Oberhand gewonnen. Bei Haydn und Mozart findet die Harmonie der Seele in ungetrübt fortfließenden Melodien ihren Ausdruck. Bei Liszt heißt es „durch Nacht zum Lichte!" Die Seelenzustände wechseln, ihr Wechsel geht durch den Kampf der Gegensätze, als dessen musikalischer Repräsentant die melodische Phrase erscheint. Leid und Freude können nicht unmittelbar auf einander folgen, das Ringen derselben liegt dazwischen.

In der alten, mehr in dem Naturboden wurzelnden Melodie nahm das tonliche Material mit seiner Wirkung, als Naturschönes, noch eine bedeutende Stellung ein; so stand dieselbe als etwas Objectives, Unveränderliches in Beziehung zu dem Dirigenten. Er konnte in der Hauptsache durch sein Dirigiren nicht viel an derselben verderben, aber auch nicht besser machen. Jetzt ruht aber die Melodie vollständig in der Subjectivität, indem der Musiker sein Ich in den Kreis seines Bewußtseins aufgenommen hat, und dasselbe im Tonwerke künstlerisch verwirklicht. Der Dirigent muß daher die Melodie gewissermaßen von Neuem erleben, er muß aus voller, jubelnder und schmerzerfüllter Brust die Melodie zu singen im Stande sein, wenn er den Werken gerecht werden will. Die frühere Melodie, die wir die plastische nennen möchten, hat sich zur individuell-charakteristischen differenzirt, indem sie den Gefühlszustand eines bestimmten Individuums, in einer bestimmten Situation, darstellt.

Gleicht die frühere Melodie einem Gebilde der Plastik, einer antiken Statue, so ist die Melodie Liszt's ein farbenreiches Gemälde, wo die Physiognomie des Subjects bis auf den feinsten Zug mit genialer Wahrheit wiedergegeben ist. Damit aber die Copie eines solchen Gemäldes nicht zum bloßen Machwerke herabsinke, ist es nothwendig, daß jeder einzelne Zug des Antlitzes und zwar in seiner vollen Farbenfrische, wie sie der Künstler anwandte, wiedergegeben werde. So muß auch bei Vorführung der Melodie Liszt's die charakteristische Energie des Ausdrucks, die nur durch intensives Fühlen erzielt werden kann, da sein. Die individuelle Melodie ist in ihrem Bau weit complicirter, daher die Elemente derselben weit mannigfaltiger; sie kann in ihrer ganzen Tiefe nur an der führenden Hand des Geistes aufgefaßt werden, sonst bleibt sie immer mehr oder weniger mechanische Tonfolge. Liszt dürfte, von diesem Gesichtspuncte ausgehend, seine Werke nicht metronomisirt haben, da er sie von Innen heraus, nicht umgekehrt, erfaßt haben will.

Sind die erwähnten zwei Momente in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit von Seiten des Dirigenten erfaßt, und daher die nothwendigen Bedingnisse vorhanden, so empfinden wir den ureigensten Kunstschauer bei den Werken Liszt's, wir haben dann den Eindruck einer ursprünglich neuen Erscheinung, einen Eindruck, wie ihn kein Werk vorhergehender Epochen in uns hervorgebracht hat und noch heute hervorbringt. Wer das Glück hatte, Liszt an der Spitze des Orchesters den Dirigentenstab führen zu sehen, der hat es gefühlt, wie ein neuer Geist über die Mitspielenden kam, wie Voreingenommenheit und Widerwille von der elektrisirenden Urkraft des Genius überwältigt in vollen Enthusiasmus umschlugen und das Orchester sich selbst übertraf. Selbst der principiellste Gegner Liszt's, wenn nicht Beschränktheit und Neid sein menschliches Fühlen überwuchern, muß in solchen Momenten, bei solcher Aufführung der Werke, ergriffen werden, und dies bleibt schließlich die Hauptforderung bei jedem Kunsteindrucke.

„Facta loquuntur", wenn wir auf den Enthusiasmus hinweisen, den die Werke unter Liszt's und v. Bülow's Leitung in Prag und bei Gelegenheit der Tonkünstlerversammlung in Leipzig hervorriefen. Diese glänzenden Thatsachen zu bringen, war unsere unparteiische Presse nicht sehr geschäftig. Die colossalen Erfolge in Prag sind beinahe in keinem Blatte erwähnt worden, während man nicht eifrig genug den mäßigen Erfolg des „Orpheus", sowie der „Festklänge" in München als großartige Niederlagen bezeichnen konnte. Dieses Verfahren der Presse kennzeichnet am Besten das Vorgehen unserer Journalistik gegen Liszt. Aber ihre Vertreter mögen immerhin alle Waffen gebrauchen, sie halten das Rad der Zeit nicht auf.

Wir unsrerseits fordern alle Jene, die ein Wort mitzureden, die durch Thaten einzuwirken haben auf die Gestaltung des Kunstlebens der Gegenwart, auf, ihr künstlerisches Gewissen nicht länger zu ertödten, und nicht länger dem Publicum Werke vorzuenthalten, in welchen die größten Ideen aller Zeiten, die die Menschheit jemals bewegt haben, in herrlichster Weise mit der Schöpferkraft des Genius ausgesprochen sind.

$\frac{\varphi}{\pi.}$

Ein neues Epos.

(**Die Hohenstaufen.** Ein Epos in sechs Gesängen. Hildburghausen. Bibliographisches Institut.)

Production und Kritik sind immer ihre gesonderten Wege gewandelt. Einige Zeit vermag ein mächtiger Geist beide Elemente zu binden, und eines durch das andere zu stützen, aber nach kurzer Frist trennen sich die Straßen wieder, und die Kritik verfehlt dann niemals diejenige, welche die Production einschlägt, als den Irrweg zu bezeichnen, verfehlt niemals, über kurz oder lang einen Abgrund oder eine unermeßliche Sandwüste, an welche sie gerathen werde, zu prognosticiren. Wenn die Sache bedenklich wird und Nichts von so übeln Vorhersagungen eintreffen will, bequemt sich die Kritik allerdings, ihre Straße derjenigen der Production wieder etwas zu nähern, schon um nicht durch gänzliche Entfernung des theuren Aufsichts- und Leitungsrechtes ganz verlustig zu gehen. Aber unter diesem ewigen Widerstreit leidet doch nur die Production, die Kritik ist es von altersher gewohnt, desavouirt zu werden und sich gelegentlich selbst zu desavouiren. Ja in einigen Fällen gelingt es ihr, hartnäckig verfochtene Irrthümer durchzusetzen. So schwer der Beweis zu führen sein dürfte, daß Dichtung und Kunst bornirter Philologie, seichter Silbenstecherei und unverschämt wiederholter Zeitphraseologie irgend eine Förderung verdanken, so nehmen diese drei dennoch fortwährend das Recht in Anspruch, der Poesie die Straße zu zeichnen und Grenzen zu setzen. Sie fahren fort, eine Landmarke nach der anderen zu errichten und gewisse Gebiete mit dem großen und kleinen Banne zu belegen. Nach diesen Gebieten soll und darf sich die Poesie nicht mehr verirren. Heute ist es das Drama, morgen das Lustspiel, und seit einiger Zeit das Epos, die in der genannten Weise von dem kritischen Interdict getroffen werden.

Wir haben schon bei Gelegenheit früherer Besprechungen der kritischen Feindschaft gegen die edle epische Dichtung, der ästhetischen Theorie vom Aufgehen der erzählenden Dichtung im Roman gedacht. Und es ist gleichsam eine Ironie gegen die Kritik und ihre Ueberweisheit, wenn auch schwerlich überall eine bewußte, daß im Augenblick und schon seit zwei Jahrzehnten ununterbrochen Versuche zur Herstellung eines neueren Epos, oder vielmehr einer neueren Epik

gemacht werden. Ein Fingerzeig, der freilich nicht immer beachtet wird, liegt in diesem Eifer jedenfalls. Die Poesie will sich nicht ohne Kampf eines ihrer herrlichsten Gebiete, dasjenige, auf dem sie hauptsächlich ihre Stellung als Kunst behaupten kann, entreißen lassen. Sie setzt Alles daran, es zu erweitern, zu reformiren, aber sie will es nicht aufgeben. Und so haben denn die Kritiker zuletzt nichts Anderes thun können, als von fruchtlosen Versuchen, von Experimenten zu reden, als Experimente das Meiste zu verurtheilen, was neuerdings geschaffen worden ist.

Was aber soll das? Und warum richtet sich der kritische Eifer gerade gegen die epischen Experimente, und geht der eigentlichen Frage, die direct an den Lebensnerv unserer Kunst und Poesie rührt, mit Absicht aus dem Wege? Warum wird es nicht ausgesprochen, daß die Mehrzahl der Dichtungen unserer Tage nur Experimente sind, nur sein können, so lange wir uns im Stadium des Uebergangs befinden? Warum soll die Epik die Last eines Zustandes, welcher gleichmäßig alle poetischen Gebiete trifft, allein auf ihre Schultern nehmen? Und wie kommen einzelne treffliche Leistungen dazu, für Gesammtübel verantwortlich gemacht zu werden? Alles das geschieht aber, wenn sich jedem epischen Gedicht gegenüber Einsichten darlegen, welche bei den dramatischen und novellistischen Werken, bei der Beurtheilung derselben, regelmäßig wieder zu verschwinden scheinen. Wir befinden uns in einer Uebergangsepoche. Es kann sein, daß dieselbe zum Verfall führt, es kann sein, daß dieselbe einem neuen großen Aufschwung vorangeht. Wir leben natürlich des letzteren Glaubens, ohne welchen künstlerische Begeisterung, Drang zum Schaffen geradezu undenkbar ist. Wir erblicken in mehr als einer poetischen Erscheinung der Gegenwart die Bürgschaft für eine größere Zukunft. Aber wie dem auch sein möge, Hoffnungen und Befürchtungen dieser Tage treffen immer auf einem Puncte zusammen, und von der Einsicht, daß unsere Poesie des eigentlich fruchttragenden Bündnisses mit dem Leben und der Zeit ermangelt, gehen sie stets aus. Wir haben Dichter, echte und bedeutende Dichter, aber sie sind größtentheils weit mehr die Ueberlieferer künstlerischer Traditionen, als die Gestalter des umgebenden Lebens. Wir haben Zeitschriftsteller, welche alle Strömungen und Fragen der Gegenwart kennen und behandeln; aber sie sind weit entfernt von jenem großen, eigentlich dichterischen Zuge, der nur das wahrhaft Lebendige seiner Zeit mit dem Ewigen der Menschheit und der Natur bewußt oder unbewußt eint. Sie verlieren sich in Zufällig-

keiten, sie setzen die Barbarei einer augenblicklich schmackhaften Darstellung an die Stelle der poetischen Kunst. Wir müssen Dichter haben und erhalten, welche lebendig aus der Zeit heraus schaffen und doch künstlerische mustergültige Gebilde zu geben vermögen, Dichter, welche den sittlichen Fragen, den Zweifeln nicht aus dem Wege gehen, und sie doch mit Reinheit und Wahrheit zu erfassen wissen; eine Dichterschule, wozu wir in Immermann gleichsam einen Vorläufer besessen haben.

Wir sind mit diesen Exclamationen, zu denen gleichwol die Veranlassung nabe genug liegt, von unserem eigentlichen Gegenstande abgekommen. Wenn also die Kritik diesen Punct betonte, wenn sie das Traditionelle, das Nachgeahmte in der modernen Poesie überhaupt und damit auch in der epischen verwürfe, so ließe sich dagegen Nichts sagen. Wenn noch so scharf und unerbittlich auf Herstellung des Einvernehmens zwischen den Erscheinungen des Lebens und den Strebungen der Kunst, dieser höchsten Vereinigung des Realismus und Idealismus, gedrungen würde, so müßten wir dies als berechtigt zugestehen. Wenn aber eine Kritik, die jeder Tageserscheinung Beifall zollt, sich gegen poetische Bestrebungen, gegen solche, die uns wenigstens die Kunst und das Gefühl für dieselbe erhalten, in Positur setzt, dann haben wir das Recht, zu protestiren.

Ueberdies findet sich in den neuesten poetischen Productionen fast überall ein Streben zum obenangedeuteten Ziele. Die Bruckstücke aus Lingg's „Völkerwanderung" führen uns in den Wendepunct zweier Zeiten, geben die Analogie für unsere Tage an die Hand. Und in einem Augenblicke, wo der Einheitsdrang der deutschen Nation trotz aller Zwietracht sich immer wieder mächtig hervordrängt, ist auch die epische Mahnung an „die Hohenstaufen", welche Arnold Schloenbach in seinem großen, umfangreichen Gedicht Deutschland gewidmet hat, vollkommen an ihrem Platze. In einem Augenblick, wo Gutzkow im „Zauberer von Rom" aus der Tagesgeschichte heraus zu schildern strebt, daß der Kampf der Waiblinger und Welfen noch lebendig ist, führen uns die Schloenbach'schen „Hohenstaufen" mitten in denselben hinein, lassen ihn aber typisch und ohne das Beiwerk einer realistischen Zeitschilderung in allgemeinen Zügen vor uns treten. Schloenbach's Gedicht hat darum allseitige Anerkennung, fürstliche Theilnahme, die Zustimmung des großen Historikers der Hohenstaufenzeit und kritische Würdigung gefunden. Alle Beurtheilungen haben die

echt patriotische Wärme, die farbige Lebendigkeit, die historische Treue des Werkes gerühmt.

Von den alten epischen Anforderungen weichen die „Hohenstaufen" insofern ab, als sie nicht einen Helden, sondern die ganze Heldenreihe des hohenstaufischen Geschlechtes darstellen. Die Anordnung ist hierbei eine chronologische, den Zusammenhalt bildet eben jener große historische Zug, der durch die Geschichte der Hohenstaufen hindurchgeht. Ob eine festere Composition möglich gewesen wäre, lassen wir dahingestellt. Fassen wir die glänzendste aller epischen Reimchroniken, die unsterbliche „Lusiade" des Camoens, ins Auge, so ist allerdings in derselben der dichterische Bericht aller Heldenthaten des portugiesischen Volkes in die zusammenhaltende Erzählung der Fahrt Vasco da Gama's nach Calicut verwoben. Aber freilich bildet diese Fahrt und ihr Gelingen den Höhepunct, nach welchem die ganze Geschichte des Lusitanervolkes, die Thatkraft vieler Jahrhunderte, hindrängt. Ob bei dem tragischen Ausgange der Hohenstaufengeschichte ein ähnlicher Mittelpunct zu schaffen gewesen wäre, ob um denselben sich ebensowol Glanz und Macht des großen Kaiserhauses, als der tragische Ausgang hätten concentriren lassen, wagen wir nicht zu entscheiden. Nur mit großer Vorsicht sprechen wir als individuelle Meinung die Idee aus, daß sich um die Ereignisse aus den letzten Lebensjahren Friedrich's II. mit epischem Vorwärts- und Rückwärtsschreiten vielleicht die ganze Hohenstaufengeschichte gruppirt haben und so eine noch größere künstlerische Einheit erzielt sein würde.

Wenn wir irren, so trägt der Dichter der „Hohenstaufen" selbst die Schuld. Das Gewaltigste und Größte in seinem Buche erscheint uns der Gesang „Friedrich II." und gleich in den Eingangsstrophen steigt die Gestalt dieses Helden majestätisch und prächtig vor uns auf:

Steig auf mein Lied und sing die hellsten Töne
Dem Mann der That, der Lieder und Gedanken,
Daß sie sich hold um seine Heldenschöne
Wie Rosenschmuck um Tempelsäulen ranken. —
Du freier, schöner, menschlich hoher Held,
Deß Marmorgrab die Meerfluth ew'gen Ruhmes,
Gleich einem Eiland laut und hoch umschwellt;
Du deutsches Abbild jenes Griechenthumes,
Das Mensch und Held zu einem Gott verband,
Um's blut'ge Schwert die ew'ge Schönheit wand;

Odysseus Deutschlands, dessen mächt'ger Stamm
Tief in den Boden seines Landes greift,

Vom Mark der Staufen aufgenährt zum Mann,
Doch Geist und Herz in Südens Glut gereift:
War Dir ein Volk von Deinem Geist beseelt,
Und eine Zeit, die Dich verstand zu Theil,
Die Weltgeschichte hätte Dich erwählt
Zu ihrer Völker unermess'nem Heil!

So viele schöne und erhebende Stellen die vorhergehenden Gesänge (besonders „Heinrich V. und die Söhne Friedrich's“ und „Barbarossa“) aufweisen, so übertreffen die Friedrich II. geltenden „Lieder“ doch Alles, was wir von den „Hohenstaufen“ im Ganzen zu rühmen wissen, wozu freilich auch der Umstand nicht wenig mit beitragen mag, daß Friedrich II. eben derjenige Held ist, dessen Natur und Eigenart unsre Herzen und unser Leben tiefer berührt und ergreift.

Die Form des Schloenbach'schen Epos ist eine streng einheitliche, durch das ganze große Gedicht hindurchgehende. Die Verse sind eine Art von Stanzen, doch nicht die eigentliche Octave der italienischen Epiker, welche von früheren deutschen Dichtern und neuerdings wieder von Hermann Lingg angewendet worden ist, sondern ein frei gestalteter zehnzeiliger Vers. Bei dem Eifer, den der Dichter auf sein Werk verwendet hat, können wir den Wunsch nicht unterdrücken, daß einzelne Nachlässigkeiten im Ausdruck, die sich bis zu Trivialitäten verirren, vor der letzten Feile verschwunden wären. Doch legen wir darauf kein Gewicht. Die Hauptsache ist die künstlerische Festigkeit, die große Entwürfe zu fassen und die innere Wärme, das innere Leben, das sie zu durchdringen und zu gestalten weiß. Die Leser der „Hohenstaufen“ werden sich selbst überzeugen, wie der Dichter diese Aufgabe gelöst und bewältigt hat. Derselbe ist jetzt mit einem epischen Gedicht „Ulrich von Hutten“ beschäftigt, einem Gedicht, dessen Held, sammt den Kämpfen seines Jahrhunderts, dem unseren verwandt ist, dem wir also nach allem oben Gesagten mit größter Spannung entgegensehen müssen.

A. St.

Karl Gutzkow und sein „Zauberer von Rom".

II.

Während die deutsche Nation der Gegenwart stolz sein sollte, einen Geist wie Gutzkow zu besitzen, fehlt es nicht an Bestrebungen, den Glanz seines Namens zu verdunkeln, seine Verdienste zu verkleinern, ja ihm dieselben geradezu abzusprechen.*) Geschähe dies nur von jener Partei aus, von der er selbst „nur die feindseligste Aufnahme erwartet für seinen „Zauberer von Rom", so würde das nicht im Mindesten befremden; die in Prag gegen dies Buch gedruckte Brochure, eine Schmäh- und Warnschrift, die aber doch den hervorragenden Eigenschaften des Werkes in manchen Stücken Gerechtigkeit widerfahren läßt, hat gewissermaßen ihre Berechtigung. Ein im Dienst einer bestimmten Idee, wenn auch noch so vielseitig, noch so unparteiisch geschriebenes Werk kann nicht verfehlen, alle Leidenschaften derjenigen Partei aufzustacheln, welche feindselig jener Idee sich widersetzt — widersetzen muß — und es ist nichts Widerwärtiges in einem solchen Kampfe. Es ist eben immer nur der alte Streit der Welfen und Ghibellinen. Ganz anders gestaltet sich aber die Sache, wenn „Schimpf und Schmach" nicht von einer geschichtlichen Gegenpartei, sondern von einer literarischen Clique und von einzelnen Persönlichkeiten und Journalen gehäuft wird, welche sich sonst nicht auf die Seite — der Welfen stellen.

Die Grenzboten und wer sonst noch mit ihnen zum modernen Realismus geschworen, ergriffen schnell die Gelegenheit, einen Achilles, der ihnen auf der literarischen Arena im Wege ist, an seiner Ferse zu verwunden. Sie proclamirten die „Unsittlichkeit" des „Zauberers von Rom", um sogleich dadurch den Leser von dem Buche zurückzuschrecken. Gutzkow könnte sich den „modernen Kotzebue" aus solchem Munde gefallen lassen, wenn es dieser Kritik nicht in der That gelungen wäre,

---

*) Diesen ungerechten Urtheilen über den „Zauberer von Rom" bei Zeiten entgegenzuwirken, ist denn auch der Zweck folgender Worte. Sie können und wollen, da ja überhaupt das betreffende Werk noch nicht vollendet vorliegt, kein abschließendes Urtheil fällen, nur auf die Bedeutung desselben, als eines der hervorragendsten unserer Zeit, wollen sie mit Nachdruck hinweisen. D. Red.

durch die erwähnte Art und Weise des Angriffs einen Theil des Publicums stutzig zu machen.

Sprachen wir vorhin von einer verwundbaren Stelle, so haben wir damit selbst schon zugegeben, daß der Verfasser in seinem Roman eine solche schwache Seite bietet. Auch außer jener vielbesprochenen Scene zwischen Klingsohr und Lucinde im ersten Bande enthält gerade dieser erste Band noch manches Schlüpfrige und unangenehm Berührende, das auch wir hinweggewünscht hätten. Namentlich wird uns unbehaglich dabei, daß wir uns fast durchweg nicht nur in „gemischter", sondern geradezu in schlechter Gesellschaft bewegen, daß außer dem Deichgrafen und Serlo kein einziger achtbarer Charakter vorkommt; — denn Armgard und Paula sind nur flüchtig erwähnte Kinder und Bonaventura sehen wir nur von fern am Altare, wir können noch nicht wissen, wenn auch ahnen, daß wir in diesen Dreien Hauptpersonen des Ganzen finden, die zu den vollständig „edlen" Charakteren gehören. Aber wir vertrauten der Vorrede: dem „zu viel Schatten werde das Licht schon folgen", wir waren mit der Ansicht derselben einverstanden: „Nur schwarze oder weiße Menschen haben wir Engverbundene in unserem Erfahrungsbuche nie finden können, und — stelle doch Du gefallenes Titanengeschlecht, Menschheit genannt, dem Weltenrichter einst große Aufgaben! Sprüche urtiefer Weisheit fallen am jüngsten Tage — nicht Schulcensuren".

Jean Paul sagt einmal in seiner „Vorschule der Aesthetik", daß jeder Schriftsteller seinen besonderen Engel und Teufel in sich trage und daß die Stufenleiter der dazwischenliegenden Mittelwesen über die umfassende Kraft seines Geistes entscheide. Wie weit ist es nun von Bonaventura bis zu Fräulein von Gülpen, und welche Fülle von Mittelwesen sind uns schon in diesem einen Bande geboten! Lob wäre hier mehr am Platze gewesen als Tadel, und wir können nicht anders, als dem Schlusse des Vorworts beistimmen:

„Wie sonst wird auch hier das Gesetz des Lebens walten und jede freie Lust am Dasein, jede Regung der natürlichen Empfindung den Keim ihrer höheren Deutung in sich selbst oft völlig unbewußt tragen. Denn in solchem Humor leben wir. All unser Denken und Handeln ahnt die Schatten nicht, die es im Lichte der Wahrheit wirft." Die Vertreter des Realismus sollten am Wenigsten ein Werk tadeln, das auch in manchen Lichtgestalten diese Schatten zeigt!

Es ist ferner — absichtlich oder nicht — übersehen worden, daß in derselben Vorrede gleich der erste Band, der uns so müde hetzt, nur

die Vorgeschichte, der erste schwere Jugendtraum eines in solcher Art „gemischten" Charakters genannt wird, daß uns also über den weiteren Verlauf des Ganzen danach noch gar kein Urtheil zusteht. Was aber die vorerwähnte Abschreckungstheorie betrifft, die es allerdings dahin gebracht, daß, „wie wir staunend selbst erlebt", zartfühlende Damen schon bei Nennung dieses Buches erröthteten und erklärten, einen so anstößigen Roman nicht lesen zu können, so ist nur darauf hinzuzeigen, daß tausend andere Romane, die ihrem Werthe nach in gar keinem Verhältniß zu dem „Zauberer" stehen, tausend schlimmere Scenen und anstößigere Dinge enthalten als dieses Werk; nur sind sie entweder noch in verzuckerten Portionen gegeben, die das Gift nur um so gefährlicher machen, oder schlüpfen mit durch, weil sie, wenn auch nur als Memoirenscandal, der Geschichte angehören. Können Bücher schädlich wirken, besonders auf Frauen- und Jünglingsgemüther, so sind es eben die übertünchten Schilderungen frivoler Verhältnisse, nicht aber deren naturgetreue Darstellung.

Je weiter wir aber im „Zauberer" lesen, ja, je mehr wir, ohne darin zu blättern, uns nur seines Inhaltes erinnern, um so mehr müssen wir den Vorwurf zurückweisen, zu dem wir uns selbst beinahe nach Lesung des ersten Bandes hätten verleiten lassen: daß dies Buch einseitig realistisch sei und wir von einem Vertreter des Idealismus auch idealere Gestalten erwartet hätten, als diese. Darum noch keine Engel, keine unmöglichen Typen der Vollkommenheit! sondern Wesen auch von Fleisch und Bein, aber doch von einem hohen Streben begeistert und mit einem auf das Edle gerichteten Wandel; Wesen, wie wir so glücklich sind, selbst auf unserem Lebenswege deren gefunden zu haben, wie wir gewissensfroh uns ihnen selbst zuzählen. Aber solche Wesen finden wir nun in großer Anzahl, unter den Frauen nenne ich: die, Manchen vielleicht wieder zu ätherische Lichtgestalt, die geistersehende Comtesse Paula, dann ihre Verwandte, die sie anbetende, schwärmerische Armgard, die zu jedem Opfer fähig und bereit ist, nur um die getrenntlebenden Eltern wieder zu versöhnen, ihre Mutter, die geistvolle Monika v. Hüllerhofen, deren Freundin, die waldensische Gräfin v. Castellungo mit ihren, ihrer Abkunft entsprechenden Reformbestrebungen, das unschuldige, fromme Trudchen Ley, die in gemischter Ehe lebende Frau Dellring, die eben dadurch die schwersten Kämpfe zu bestehen hat, und die gute Angelika Müller, in der gewiß unzählige Leserinnen eine alte Bekannte zu erblicken meinen, so treu ist in ihr ein weitverbreiteter Typus alternder Jungfrauen geschil-

dert. So vielen edlen und würdigen Gestalten gegenüber können wir uns wol auch eine Lucinde und ein Fräulein von Gülpen gefallen lassen. Unter den Männern steht der begeisterte Priester Bonaventura oben an — und, wir sind seiner gewiß! — er wird und muß diesen Platz bis zu einem hochtragischen Ende behaupten. Ihm folgt sein Vetter Benno von Asselyn, der Jurist und Freiwillige, der auch in einer heiteren Lebenssphäre sich sittliche Haltung bewahrt hat, dann sein Freund, der Amerikaner Thiebold de Jonge, eine halb humoristische Gestalt, die vielleicht mit etwas Muthwillen des Verfassers auch jenen Helden carikirt, der in dem Normal-Roman und -Schauspiel des Realismus immer derselbe ist, mag er nun Georg heißen oder Fink, oder wie sonst auch immer, und sein braver Gefährte Hedemann. Und um nicht noch andere, minder hervorragende Personen zu nennen, oder solche, die neben ihrer Vortrefflichkeit doch eine schwache Seite haben, wie z. B. der Dechant von St. Zeno, die Nichten, so meinen wir, die angeführte Zahl genüge schon, die Leser darüber zu beruhigen, daß sie sich in den folgenden Bänden in „anständigerer“ Gesellschaft befinden als im ersten Bande.

Man hat ferner, und zwar auch von Seiten, welche dem Buche im Uebrigen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, dessen Styl und die Art der Darstellung getadelt, welche oft eine größere Aufmerksamkeit vom Leser fordert, als er in der Regel Lust hat bei der Lecture eines Romans aufzuwenden.

Was den Styl betrifft, so wünschten auch wir, manche Nachlässigkeiten, namentlich im ersten Bande, wären weggeblieben. Aber diese Nachlässigkeiten sind eben nur Ausnahmen, im Ganzen sind wir mit einem so theilweise schwungvollen und bilderreichen Styl, der es auch einmal mit dem Althergebrachten nicht allzu genau nimmt, tausendmal mehr einverstanden, als mit jenem nüchternen, gleichmäßigen und verdeutlichenden Styl, dem man allerdings keine Unrichtigkeit nachweisen kann, noch weniger aber einen rhythmischen Schwung oder poetischen Hauch und Reiz. Wir wollen lieber fliegen als kriechen.

In Bezug auf die Deutlichkeit der Darstellung, die im Einzelnen oft meisterhaft, ist allerdings zu sagen, daß die nicht seltene Unklarheit der Popularität des Buches Eintrag thun wird, und das haben wir allerdings sehr zu beklagen. Ist es schon den Schriftstellern zuweilen nicht ganz leicht gemacht, sich gleich in Allem zurecht zu finden, müssen sie selbst z. B., um darüber zu schreiben, immer wieder in allen Bänden rück- und vorwärts blättern, um auch gewiß zu sein:

dies bezieht sich auf Diesen und dies auf Jenen, — hier ward mit einem einzigen Wort ein Faden angeknüpft, der bedeutungsvoll durch das ganze Buch sich zieht, — dort ward wieder mit einem einzigen eine Erklärung gegeben oder oft auch nur angedeutet, die für das Ganze von äußerster Wichtigkeit ist und von der doch nirgend sonst eine Spur sich findet u. dergl., so müssen wir allerdings bedenklich werden, wie das große Leserpublicum das oft Verworrene sondern, und ob es nicht zuweilen an einer solchen Aufgabe verzweifeln wird. Jeder Dichter wendet sich an die Menge und muß sich an sie wenden, sonst versäumt er die höchste Aufgabe der Kunst, Allen Genuß zu gewähren: das Ideal der Popularität, den Höchstgebildeten zu genügen und der Menge verständlich zu bleiben, sie zu sich emporzuheben. Diese höchste Aufgabe hat Gutzkow gelöst in einigen seiner dramatischen Werke, ohne darin etwa dem großen Publicum Concessionen gemacht zu haben, z. B. in „Uriel Acosta" und „Zopf und Schwert"; aber er löst sie nicht in seinem „Zauberer", denn ein großer Theil dessen, was man das Leihbibliothekenpublicum nennt, (noch nicht das schlechtere, das nur am Drastischen oder an einer spielenden Lecture Gefallen findet, sondern dasjenige, das nach des Tages Last und Mühe Erholung und Genuß sucht in einem guten Buche, das weibliche zumal, das oft für lange einsame Winterabende keine andere Erquickung hat, oder gemeinsam am „häuslichen Heerde" seine traulichen Leseabende hält), das wird zum großen Theil am „Zauberer" scheitern, nicht an der Verwicklung der Handlung, sondern an der zu flüchtigen Andeutung derselben. Dieselbe Redensart, durch die einst Tausende von der Lecture Jean Paul's auf unverantwortliche Weise zurückgeschreckt wurden: er sei zu schwer zu verstehen, wird man auch auf Gutzkow anwenden.

Schließlich sei noch gesagt, daß Verfasserin schon deshalb für den „Zauberer" die größten Sympathien empfinden muß, weil sie eine Bestätigung ihrer eigenen Ideen, eine Rechtfertigung ihrer Bestrebungen darin findet. Ist doch auch seit diesem Werk der größere Theil derjenigen Aesthetiker verstummt, welche Kunst und Tendenz bisher für unvereinbar hielten,*) zugleich mit den Schriftstellern, die, um ja nicht für

*) Wir unsererseits halten ebenfalls die Tendenz nicht für unvereinbar mit wahrhaft künstlerischem Schaffen, nur muß sie das Ewige und Unendliche in sich fassen oder erstreben, nicht das Losungswort Einzelner oder das Signal abgelöster Parteien sein, nur darf sie nicht isolirt innerhalb des Ganzen wirken, oder sich die

Diener einer Tendenz zu gelten, lieber ganz auf jede Idee verzichteten und, statt ihr Priester zu sein, der uns ja auch höher steht, als der Kämpfer der Tendenz, im platten Realismus schwelgend das Ziel der Kunst zu erreichen glaubten.

Louise Otto.

Betrachtungen über die Malerei der Gegenwart.

(Schluß.)

Es bleibt mir nun übrig, den Schritt nochmals zurück zu wenden und bei der Landschaft, diesem in unserer Zeit vorzüglich hervortretenden Kunstzweige, zu verweilen. Sein großer Erneuerer, sein Held, Rottmann, dieser Symphoniker der Malerei, dem die Contour nur ein Motiv war, an dem sich die ganze Orchestration der Farben entwickeln konnte; Rottmann, dieser in der Blüthe der Jahre dahingegangene Gewaltige, dessen hinterlassene beiden Epopöen sich der Iliade und Odyssee, die eine an Heroismus, die andere an elegischer Wärme, vergleichen lassen, und die beide gleich unnachahmbar und unerreichlich sind; Rottmann, wenn er sich auf der Ausstellung nicht in seinem vollen Glanze, wie in der neuen Pinakothek, zeigen konnte, war nichtsdestoweniger durch acht Bilder vertreten, von denen vier zu seinen charakteristischen Werken gehören. Das Alpenglühen, Aulis und Epidaurus sind gewiß hinreichend, einen Begriff von der Größe dieses Genius zu geben, dessen Conceptionen in ihrer Art nicht weniger bewundernswerth sind als Beethoven's Tongedichte. Wer seine beiden Folgen von Freskogemälden in München kennt, sein Italien unter den Arkaden, sein Griechenland in der Pinakothek, fand auch in den ausgestellten Bildern die ganze intensive Gluth seines Naturgefühls wieder, das ich als ein synthetisches, und oft apho-

---

künstlerische Composition selbst unterordnen wollen. Ohne Idee aber, ohne eine treibende Macht, die alle handelnden Personen des Romans oder Dramas beseelt und einem Ziele entgegenführt, die Conflicte der entgegenstehenden Charaktere heraufbeschwört und die schließliche Befriedigung des wahren Kunstwerks erzeugt, ist das Werk des Dichters eben nur ein mechanischer Abklatsch der Wirklichkeit.

D. Red.

ristisches bezeichnen möchte. Bei ihm dient das tiefe landschaftliche Anatomiestudium nur dazu, die Composition zu vereinfachen, den Ausdruck der zu Grunde liegenden Idee durch einen möglichst geringen Aufwand zu erzielen, in die Idee wie in einen Brennpunct alle materiellen Mittel zu concentriren. Darum ist auch jedes Bild von ihm ein inhaltschweres in flammender Sprache gesprochenes Distichon, wie sie ehemals in goldenen Lettern auf den Tempelmauern Delphis zu sehen waren. Hier blendet uns die blitzende Pracht einer in Feuer getauchten Natur, dort weht uns schmerzliche Einsamkeit aus den Trümmern einer glorreichen Vergangenheit an; hier dehnt sich unabsehbare Weite vor uns und blühende Städte tauchen wie Seifenblasen der Zeit in ihr auf, als wollten sie uns daran erinnern, daß vielleicht unsere ganze Menschheit nur eine solche Schaumperle auf dem Meer der Unendlichkeit ist; dort schaudern wir vor den Schrecken des Sturmes im Gefühl unserer Ohnmacht zusammen; hier dehnen sich sammetne, grünlich schimmernde Wogen wie eine üppige, von den eigenen Reizen trunkene Schönheit aus; dort erhebt eine aufgehende Sonne unsere Herzen zur Freude an der schönen Erde, dem verlockenden Gefängniß unseres Geistes. Ueberall löst sich ein dichterisch-philosophischer Gedanke von der Leinwand ab und scheint uns über die Grenzen des örtlichen Eindrucks hinaus einen tiefen allgemeinen Zug der Natur versinnlichen zu wollen. Vor diesen Bildern hat man ein Gefühl, als schwebe man auf kühnen Flügeln im unendlichen Raum, und sähe die lachenden Fluren oder die wüsten Einöden dieser Erde im Vogelflug oder von einem höheren Planeten herab; die fast gänzliche Abwesenheit von dichtem Grün, die seltene Anwendung einzelner charakteristischer Bäume tragen zu diesem ungewohnten Eindruck bei; die meisten übrigen Landschafter streben gerade nach einer ganz entgegengesetzten Illusion des Beschauers, sie wollen ihn mitten in die Gegend versetzen, die sie vor seinen Augen entfalten. Rottmann's Genius ist ein kosmischer; vor seiner objectiven, dithyrambischen Auffassung der Natur verschwinden die innigen, individuellen, subjectiven Stimmungen. Gleich Phidias und Michel Angelo befreit er sich von jedem an einer Nation haftenden Particularismus, um Typen zu erzeugen, in welchen Menschen jeder Zeit und jedes Bodens ein höchstes Ideal ihres poetischen Vorgefühls, einen absoluten Ausdruck der verschiedenen Kundgebungen des Schönen finden werden. Kraft einer Verbindung der entgegengesetztesten Vorzüge ist Rottmann zugleich der concreteste und abstracteste Maler; der concreteste, weil er seine Motive nicht erfindet, weil er nicht im eigent-

lichen Sinne des Worts componirt; er erdichtet seine Landschaften nicht, er nimmt den wirklichen Ort in einem bestimmten Moment, läßt ihm seine besondere Physiognomie, sein eigenes Princip und seinen rechten Namen. Ein aufmerksames Eingehen in seine ersten Skizzen belehrt uns darüber, wie wenig er an der genauen Wirklichkeit einer Naturansicht ändert, um in ihren Rahmen die hervortretenden Puncte eines Horizontes zusammenzudrängen; er fürchtet nicht nur keineswegs das Abconterfeien der Wirklichkeit, er legt im Gegentheil Gewicht darauf, die Aehnlichkeit ihres Porträts aufrecht zu erhalten, jeder Localität ihren vollen Charakter, den Zauber ihrer Lieblichkeit oder Trauer, ihrer Erinnerung an ihre Geschichte, ihrer Majestät oder Einsamkeit zu lassen. Abstract aber ist er, weil er gerade in dieser sorgsam bewahrten unverwischten Aehnlichkeit jedesmal die höchste Idealisirung und Verallgemeinerung des seinem Gegenstande innewohnenden Gefühls erreicht, so daß die vom Kunstwerk eine Gedankennahrung verlangenden Dichter und Philosophen eine reichere Ausbeute verschiedener Anschauungspuncte für den Gesammteindruck der irdischen Natur von Rottmann's Bildern, als aus irgend einem Farbengedichte der älteren Landschaftsschulen gewinnen können. Hier ist kein von dieser oder jener Persönlichkeit erträumtes Ideal mit dem Gepräge persönlicher Gefühls- und Imaginationsweise, wie bei den Poussin, bei Lorrain und West u. s. w., auch keine aus einem gewissen Zusammentreffen von Gegenständen, Formen, Schatten und Lichtern, Harmonie des Angeschauten, oder aus gewissen glücklichen und ausdrucksvollen Momenten hervorgehende subjective Widerspiegelungen, wie bei den Hobbema, Ruysdael u. s. w. Er enthüllt vor uns den tiefen esoterischen Sinn der großartigen Dinge, wie sie da sind; es ist, als spräche er das Wort ihrer innerlich schlummernden Zauberkraft aus, als offenbare er uns die Bedeutung dieser Landschaft in der Poesie des Universums, als sänge er den Ton, mit welchem sie im Rollen der Sphären vor den Ohren des Schöpfers klingt, und einen Theil jener Musik ausmacht, in der jeder Stern seine Chorstimme, seinen Orchesterpart zu spielen hat. Je mehr ich mich durch eine analytische Beobachtung seiner Werke, und dann wieder durch ein unreflectirtes Hingeben an den Totaleindruck seines Schaffens mit der geistigen Richtung Rottmann's zu durchdringen suchte, um so mehr überzeugte ich mich davon, daß die Erscheinung dieses Landschaftmalers eines der bezeichnendsten Phänomene unseres Jahrhunderts ist. Die Geschichte der Philosophie hat sich bereits bemüht, nachzuweisen, wie ihre Systeme und Grundprincipien seit neuerer

Zeit durch umwälzende Entdeckungen, die unsere Ansicht vom Weltall zu einer von der des Alterthums völlig verschiedenen machten, modificirt wurden. Nicht länger ist uns die Erde der Mittelpunct der Schöpfung; nicht länger erscheint unser Wohnort uns als der Concentrationspunct der Naturgewalten, nicht länger als der Focus, von welchem alle Strahlen ausgehen. Die Kunst mußte wie die Wissenschaft zum Bewußtsein der außerordentlichen Kluft zwischen dem einstigen und jetzigen Ausgangspunct der spekulativen Idee kommen, und von allen Künsten lag es der Landschaftsmalerei am nächsten, den Abstand zu fühlen, der damit auch für ehemalige und jetzige Auffassungsweise der Natur und ihrer ewigen Schauspiele gegeben war. Ein Landschaftsmaler wie Rottmann konnte keine Erscheinung früherer Zeiten sein; er ist ein Product unseres Jahrhunderts; seine Kunst ist die auf dem knorrigen Stamm der Wissenschaft aufgewachsene Blüthe, eines Stammes, dessen Wurzeln in die unenthüllten Tiefen des Alterthums hinabreichen, dessen Zweige mit überraschendem Wachsthum in unberechenbare Regionen streben. Es bedurfte eines von jener Poesie so gesättigten Geistes, welche aus den Gebieten der Astronomie und Geologie herüber eine neue Welt von Vorstellungen in unserem Geiste wachruft, es bedurfte einer mit der Großheit der Verhältnisse in Zeit und Raum, deren wachsende Ziffern ungeahnte Perspectiven vor uns aufrollen, schon völlig vertrauten Intelligenz, um zu dieser Höhe emporzusteigen, um einen solchen Standpunct einzunehmen, um mit der poetischen Empfindung der Natur zugleich die Gedankenschwingen fühlbar zu machen, welche durch die Betrachtung so unendlicher, so mannigfacher Schönheiten erregt werden. Es ist wol kaum zufällig zu nennen, daß drei große Zeitgenossen zugleich, Humboldt der Forscher, Byron der Dichter, Rottmann der Maler ein Naturgefühl in ihre Werke hauchen, das bis jetzt in den Reservekammern des Menschenhirns geschlummert hatte. Humboldt hat es nicht unterlassen, einen Theil seines Kosmos einem Suchen nach dem Widerhall zu widmen, den die Harmonie der Natur zu verschiedenen Zeiten unter den entferntesten Scenen im Menschenherzen geweckt. Byron hat in seinem „Kain" die Schwingen bis in jene neuentdeckten Welten des Raumes zu heben versucht, und jene vormenschliche Vergangenheit der Welt, die wir ahnten und die nun vor uns auftauchte, mit seinen poetischen Gebilden bevölkert. Rottmann hat die Kunst in eine neue Aera hinübergeführt; er hat sie gelehrt, sich die Natur zu objectiviren, ohne dem untergeordneten Streben nach einem idealitätslosen Realismus anheimfallen zu müssen;

nicht nur die mit unseren wechselnden Stimmungen zusammenklingenden Töne in ihr aufzufinden, ihr nicht nur eine Lyrik abzugewinnen, die bei den Classikern des Südens an Pindar anklingt, bei den Romantikern des Nordens einen innigen Gemüthston anschlägt; er hat sie die Sprache jener ersten Philosophen reden lassen, welche in die Formen der Poesie die Orakel ihrer Weltweisheit, ihr Gefühl von der Bedeutung der Dinge einschlossen. Mit einem Wort, er hat die Landschaft aus dem Bereich, wo man nur nach Ausdruck der Tonalität des Herzens und nach Schöpfungen der Phantasie strebte, in eine Sphäre übertragen, in der auch die Reflexion Platz greifen, und wie in der Literatur der schöpferischen Kraft unserer Phantasie, der Beredsamkeit unseres Herzens seine Grundlage unterbreiten kann. Der frühzeitige Tod dieses großen Künstlers hat seine Werke wie mit einer kirchlichen Stille umzogen, in welcher die Stimmen des Neides oder der verblüfften Mittelmäßigkeit die Andacht Derer nicht zu stören wagen, die den Thaten seines Genius lauschen, ohne deren volle Tragweite noch ganz zu ergründen. Aber es wird der Augenblick nahen, wo man erkennen wird, daß er zu den eigenthümlichsten Erscheinungen unserer modernen Epoche gehörte, daß er seiner Kunst ein bisher unbebautes Feld eröffnet hat, daß er in dieser Kunst der Ausdruck des Zeitgeistes war, in einem Lande, das gegen einen eben so heftigen als eitlen Widerstand einen analogen Fortschritt in allen seinen Kundgebungen durchzusetzen sucht. Rottmann hat Programm-Landschaften gegeben, wie Kaulbach Gedanken-Malerei, wie Schumann und Liszt Programm-Musik dichten; nimmt man seinen Landschaften ihren Titel, läßt man die Namen Marathon, Delos, Campagna 2c. weg, so mindert man, ohne ihrem Werth Etwas nehmen zu können, dennoch ihre völlige Bedeutung. Wer könnte daran zweifeln, daß er selbst die bedingende Unterlage als nothwendig für seine Werke betrachtete! Aber gerade daraus, daß in verschiedenen Künsten ähnliche Bestrebungen sich kundgeben, darf man schließen, daß diese Tendenzen dem Geiste des Jahrhunderts angeboren, daß sie ein Fortschritt sind und nothwendigerweise durch den Gang der Geschicke ihre Bestätigung finden werden. Die Sprache der Landschaftmaler ist eine innige, und es wird der Gegenwart nicht immer gegeben, sie sogleich zu verstehen. Wie in der Musik bedarf es bei ihr manchmal einiger Generationen, um ihre Schönheitsrunen zu entziffern, besonders wenn ihr Sinn ein subtiler, tiefer, erhabener und somit schwierig zu erfassender und noch

schwieriger der Menge zu vermittelnder ist. Daraus wird es auch erklärlich, wie Rottmann bis jetzt dem gewohnten Schicksal der Neuerer, dem Streit zwischen Herabwürdigung und Enthusiasmus, entgangen ist, der sich sonst um sie erhebt und mit Ausstellungen und Vorwürfen jeden Theil ihres Wirkens zu erschüttern, zu untergraben sucht. Indessen ist wol vorauszusetzen, daß, wenn er im Glanze der Gunst des ihn richtig erkennenden Königs Ludwig fortgelebt hätte, wenn sein täglich wachsender Ruhm dem Schlafmützenthum vieler Collegen gefährlich geworden, und endlich die Kritik vor Werken in Verlegenheit gerathen wäre, deren Verfahrungsweise sie nicht begreifen, deren psychologischen Ursprung sie nicht ergründen, deren Geburtsrechte, deren Stellung der Nachwelt gegenüber sie verkennen konnte, wir sicher das Schauspiel erlebt hätten, diese Landschaftsgedichte ebenso angefeindet zu sehen, wie manche andere unter der Sonne einer neuen Zeit erblühte Werke. Man würde diesen Bildern poetischen Werth abgestritten haben, weil sie Ansichten sind; man würde durch Argumente in's Blaue hinein festgestellt haben, daß dies Hervorheben der grellen Effecte einer Landschaft blos einen Verfall der Kunst bezeichnet, daß dieser unechte Genre für immer aus dem Heiligthum der Kunst zu bannen sei, daß man alle Gedankenmalerei schlechterdings verwerfen müsse, und daß ein ebenso verderblicher Mißbrauch in der Anwendung der colossalen Mittel der Frescomalerei auf diese Programmlandschaften, als des Orchesters zum Besten der Programm-Musik liege. Der Tod hat Rottmann dem dissonirenden Lärm solcher Kämpfe entzogen, damit aber sei nicht gesagt, daß nicht sein Name sie eines Tages noch hervorrufen kann, ja gewisse Symptome scheinen sogar schon darauf hinzudeuten.

Albert Zimmermann ist einer von den Künstlern, welche die letzte Sprosse, die zum Piedestal des Genius führt, erstiegen haben, ohne weiter zu können. Es würde nur wenig dazu gehören, seinen wirksamen Bildern dieselbe geniale Vollendung zu geben, die ein Calame besitzt; aber dies Wenig ist Viel, und es gelingt nur einer weit geringeren Anzahl von Künstlern, darüber zu gehen, als bis zu diesem hin zu gelangen. Als Meister in der Composition, als geschickter und gut geschulter Zeichner, als kühner Colorist und im Besitz einer reichen Auswahl von Paletten und verschiedenen Farbentonleitern, von den grauen, nebulösen Tinten der Mecklenburger Ebenen bis zu den glühendsten Nuancen sonnenrother Gletscher, kennt er gleichwol die mildesten und maaßvollsten Erscheinungsweisen der Natur und

betritt gerne die Bahn des Wildphantastischen, wie in seinem Höllenritt Faust's; in seinen einfachen Studien zeichnet ihn ein schneller, durchdringender Blick, eine richtige und poetische Auffassung aus. Bei Alledem sind vielleicht gerade die Leichtigkeit seines Crayons, die Schnelligkeit seiner Conception Hindernisse, die sich dem hinreichenden Ausarbeiten größerer Aufgaben in den Weg stellen. Nicht, als ob er es an Zeit und Sorgfalt fehlen ließe, und die Details etwa nicht mit fast ans Kleinliche grenzender Genauigkeit ausführte, aber man möchte glauben, daß ihm oft die Fähigkeit mangelte, seine Idee in sich selbst zu concentriren und den Keim bis zu völliger Reife gedeihen zu lassen. Man bemerkt dies an großen Ungleichheiten, die man nicht der Nachlässigkeit zuschreiben kann, an einer gewissen Zusammenhangslosigkeit, an dem Mangel vollkommenen Gleichgewichts zwischen den äußeren Erfordernissen und inneren Bedingungen, kurz zwischen den verschiedenen Factoren, aus denen die Formation eines Werkes gebildet ist, ein Gleichgewicht, das dem Kunstwerk einzig den absoluten Ausdruck der zu Grunde liegenden Idee sichert. Seine besten Bilder sind grandios, aber auch bizarr, wie z. B. der Kampf zwischen Centauren und Tigern in der neuen Pinakothek. Seine Vorzüge und Mängel waren am besten in zwei großen Gemälden ersichtlich, von denen das eine so blendend als das andere düster gehalten war: ein Sonnenuntergang und ein Gewitter in den Gebirgen. — Max Zimmermann, eine idyllisch-pastorale Natur, legt viel Anmuth und Naivetät in Bilder von größerem Werth als Umfang. Robert Zimmermann gilt für einen ganz trefflichen Genre-Landschafter. Morgenstern, dessen Ruf mehr und mehr Bestand gewinnt, erscheint als ein wahrer Poet, der, in der Weise Bernardin's von St. Pierre von den Harmonien der Natur innig bewegt, keusch ergriffen ist. Er sucht weder Außerordentliches noch Seltsames, aber gleich den Erzählern, welche die Poesie eines schlichten unromantischen Lebens zu errathen verstehen, entdeckt er den verhüllten Reiz des Einfachen und oft Gesehenen. Seine Nacht- und Mondbilder, seine Haideabende, seine Moorgegenden sind mit seltenem Talent und inniger Poesie erfüllt. Heinlein, von einem weniger gediegenen Ruf als Albert Zimmermann, theilt Etwas von seinen Vorzügen und Schwächen, nur mit dem Unterschiede, daß das Phantastische ihm gänzlich fremd ist, daß er weniger erfindet, sich das treue Widergeben der bestimmten Gegend angelegener sein läßt. Auch er nähert sich oft dem Momente, wo ein höchstes Gelingen gleichsam an einem Nichts hängt, ohne daß er sich aber dieses Nichts bemäch-

tigen könnte. Er liebt felsige Parthien, Bergschlünde, tiefe Thäler, eingeschlossene Seen und eingesargte Wasserfälle; minder kühn als Andere im Colorit, erreicht er oft eine dunstige oder bruske Wirkung, indem er mehr nach Intensität als Glanz der Tinten strebt. — Seine Reise nach Spanien brachte Bamberger sehr in Mode. Man nennt ihn einen Schüler von Rottmann; er scheint aber dem Genie des Meisters kaum Viel abgelauscht zu haben. Herb ohne Klarheit, genau ohne vermittelndes Verständniß, fehlt es ihm nicht an Kühnheit, die man für Genialität hält. Da er aber das erstrebte Ziel nicht folgerichtig ins Auge faßt, trifft er fehl. Schleich ist eine beschränkte Natur, ein wenig gewissenhafter Arbeiter, der aber, indem er sich ohne Scrupel endlos wiederholt, dennoch manchmal eine wirkliche Stimmung hervorruft, wo man es kaum erwartet. Er bildet seine Technik nicht in der erforderlichen Weise aus, hält sich eben an das Nöthigste, ohne sich viel um ein paar vernachlässigte Eckenpartbien oder um mancherlei ungemilderte Härten zu kümmern.

Man ist so gewohnt, Schirmer zur Düsseldorfer Schule zu rechnen, daß man nicht gut von derselben sprechen kann, ohne mit ihm den Anfang zu machen. Obgleich Landschaftsmaler, gehört er seiner Ueberzeugung, wie seinen Hauptarbeiten mit ihren biblischen Stoffen nach der kirchlich-protestantischen Richtung an, deren Häupter Schnorr und Lessing sind. Als specifischer Landschaftsmaler, d. h. abgesehen von seinen religiösen Parabeln und Vorwürfen, darf man ihn, in seinen besten Momenten, als verwandt mit Ruysdael in Styl und Charakter bezeichnen. In stürmischen Atmosphären, in verlassenen Strandgegenden, in der ganzen Gefühlssphäre dieses großen Meisters strebt auch Schirmer mit Erfolg nach dem Großen. Wenn er sich im Classischen versucht, wenn er sich an die italienische Natur wagt, bleibt er immer ein bedeutender Künstler, aber seine besondere Begabung erscheint nicht mehr so hervortretend, seine Bilder werden mehr bewegt als gewaltig, da sie an Einheitlichkeit verlieren. Er gewinnt noch unsere Achtung, weniger aber unseren Beifall. Seine Entwürfe sind stets energisch und mannigfaltig, die Contouren äußerst accentuirt, die Schattirung lebhaft getragen, die Luft- und Wolkenbildung interessant, und demnach seine Arbeiten immer vollwichtig. Manchmal streift er an Ueberladung, aber der Ueberfluß seiner Motive ist immer gehörig verdichtet, und alle tragen dazu bei, den Charakter seiner Empfindung mit einer Art angestrengter Heftigkeit hervorzuheben. Eine erstaunliche Sonderlichkeit ist es, daß bei ihm der Sinn für Colorit mit seinen

anderen Fähigkeiten nicht Schritt hält; er kann darum seinen Compositionen keinen schlechteren Dienst erweisen, als wenn er sie färbt, denn ein anderer Ausdruck läßt sich kaum für die Placken schreiender Farben finden, mit denen er seinen Cyclus von alttestamentlichen Compositionen bemalt hat. Selbst seine sorgfältigst ausgeführten Oelbilder bekunden fortwährend merkliche Mängel und Schwächen in Anwendung der Farbe. Dagegen sind seine fünfundvierzig Cartons mit Darstellungen aus dem Alten Testament bis zu Abrahams Tode ein höchst ruhmwürdiges Werk, das sogar den Scenen aus der Odyssee von Preller die Palme streitig machen kann. Man findet hier vielleicht weniger Arbeit, ein weniger eifriges Streben nach äußerster Beschränkung der Mittel zu vollkommenem Ausdruck der Idee, weniger Lakonismus, wenn ich so sagen darf, weniger dramatisches Gefühl; aber man hat dafür den Reiz, den ununterbrochener leichter Fluß, tiefgefühlte Lyrik und ein Naturell gewährt, das, ohne die Absicht großen Styls merken zu lassen, ihn mühelos handhabt, und ohne nach Erhabenem zu jagen, ihm glücklich begegnet. Wenn hie und da etwas Banalität mit unterläuft, wenn man ihm an manchen Stellen zürnen möchte, daß er von dem hohen Recht, streng gegen sich selbst zu sein, nicht genug Gebrauch gemacht, von seinen lebendig gefühlten Blättern nicht alles Nichtssagende ausgeschlossen habe, so vergißt man den Vorsatz eines solchen Vorwurfs alsbald, wenn die Blicke auf so strengen Linien wie auf seiner Hagar in der Wüste, oder Cain vor Gott fliehend, verweilen, einer Composition, die an Kühnheit und Kraft den größten Meisterwerken nicht nachsteht, oder auf dem von Engeln besuchten Abraham, einer der herrlichsten, rührendsten Scenen, die je gemalt wurden. Man kann sich nichts Schöneres denken, als dieses und das eine Bild aus dem Paradiese, in welchem das Glück athmet, das der Mensch im Schooße einer wundervollen Natur genießen könnte, wenn sie reine und unschuldige Herzen mit süßem Lächeln anschaut. Wenn der Künstler vielleicht Preller den höheren Preis als Künstler wird zugestehen müssen, so mag der Dichter wol mit Vorliebe bei Schirmer die Träume des Dichters suchen. — In Andreas Achenbach, dem glänzendsten unter den Düsseldorfer Malern, bewundern seine Freunde eine Vereinigung mancher Vortheile der französischen Schule mit schätzenswerthen Eigenschaften der deutschen, und sie haben bis auf einen gewissen Punct Recht, besonders wenn sie sich auf das schon in Paris 1855 ausgestellte Marinebild berufen, das auch eine besondere Zierde der Münchner Ausstellung war. Hier ist Alles!

Gewalt der Composition, Vollkommenheit der Zeichnung, Tiefe und Kraft des Colorits. Es ist imposant, düster, feucht, man fühlt den eisigen Wind und den Schaum, den er aufspritzt; die beiden vortrefflich in den Pallisaden des Dammes eingepferchten Figuren sind der lebensvolle unmittelbare Ausdruck der Angst vor dem stürmisch bewegten Element. Aber nicht alle Bilder desselben Namens ertragen dasselbe Lob. Einige sind sogar darunter, auf die der Meister seinen Namen gar nicht hätte setzen sollen. Eine holländische Landschaft in der Manier der Maler dieses Landes wurde mit Recht sehr gerühmt. Ich hätte gewünscht, daß Achenbach den bei diesen Meistern für stille, schlichte Scenen gebräuchlichen Rahmen nicht zu sehr ausgedehnt hätte. Nicht alle Gegenstände vertragen alle Proportionen, und es ist vielleicht eher möglich, in kleinem Rahmen Majestätisches zu geben, als auf einem ausgedehnten Schauplatz naiv zu bleiben. Am wenigsten Beifall fand das italienische Dorf. Der Vorwurf ist bizarr, die Behandlung hart und trocken. Es genügt nicht, das Himmelblau mit Indigo wiederzugeben, und die Wärme des Tons in Ocker aufzutragen. Die Durchsichtigkeit, der Glanz der südlichen Luft, das wie verdunstender Goldstaub schimmernde Vibriren der Atmosphäre ist schwerer übersetzbar, als die Nebel des Nordens. Ueberdies ist der Künstler, wenn die Natur ihre Launen hat und der Mensch sie benutzt, wie in dieser auf einen zuckerhutartigen Felsen gebauten Stadt, nicht verpflichtet, sie nachzuahmen. Oswald Achenbach erreicht die unbestreitbare Höhe seines Bruders nicht, aber er hat den Beifall, und bei mittleren Classen manchmal den größeren, für sich. Er will nicht so hoch hinaus, mischt gern Genre und Landschaft, verfährt nach der Art des französischen parti pris in der Farbe. Es sieht sich Alles recht hübsch an. Auch der Norweger Gude gehört nicht zu Denen, die der nordischen Natur nur auf ihre wildesten und rauhesten Pfade folgen, wie Etzdorf, dessen beide vorhandene Bilder leider das Bedauern erregten, daß seine Technik im Malen der schönen Composition nicht gleichkam. Gude malt im Gegentheil mit vieler Anmuth, und seine Seen, Wälder und Berge verrathen ein bedeutendes Geschick.

In den Wiener Logen hielt man sich nur vor Marco's Bildern auf, war aber auch reichlich für Alles das entschädigt, was man bei Anderen nicht fand. Dieser Künstler ersten Ranges scheint vergessen zu haben, daß man heutzutage sich ganz gern mit einer Landschaft ohne Apoll und Daphne, ohne heilige Familie begnügt. Mit völliger Geringschätzung der Gegenwart arbeitet er wie ein mitten im 17. Jahr-

hundert Lebender, wie ein Zeitgenosse der damaligen Meister. Nicht, als ob er einen derselben nachahme — er nachathmet aber noch die Luft jener Zeit. Seine kleinsten Bilder selber sind immer imposant, es ist eine Ruhe, eine Gemessenheit, eine Festliches, Königliches darin, das kein anderer Zeitgenosse mehr besitzt. Seine Compositionen sind, vielleicht künstlicherweise, wie Tragödien von Racine zugeschnitten; sein Baumschlag ist mit einer ausdüftelnden Gravität gemacht, die man längst im Streben nach Masseneffecten vergessen hat. Aber wer möchte sich ihm in der Klarheit einer verdünnten Luft, in Vertheilung von Lichtstreifen, in der durchsichtigen Tiefe der dichtesten Schatten, in der Wärme der Strahlen vergleichen können, die hier einen Hügel mit duftigem Purpur umhüllen, einen ganzen Hain mit einer goldenen Glorie umgeben, das Himmelblau wie thauigen Aether verklären, den Horizont mit einem rosigen Schimmer säumen, die Wolkenrände mit bläulichen Schatten anhauchen und die Augen damit entzücken, kurz, die uns Italien in aller hohen und ernsten Schöne eines classischen Bodens zeigen, den vornehmes Blut und edle Erinnerungen immer zum König aller Lande, zum höchsten Modell stempeln werden, das die Höflinge der Legitimität mit Achtung zu zeichnen haben. Marco kennt nur das ideale, traditionelle, heroische Italien, das Italien der Leopold Robert und Rudolph Lehmann (dessen Abwesenheit in München man bedauern mußte); das romantische Italien, mehr noch ein ruinirtes Land als ein Land der Ruinen, ist ihm gänzlich fremd. Die Modernen mögen ihm einen Vorwurf daraus machen. Die aber ihre Jugend in Bewunderung des großen Jahrhunderts verlebt, Corneille's Tragödien und Bossuet's Reden auswendig gewußt haben, werden immer eine geheime Vorliebe für die seinem Styl eigene majestätische Haltung haben und gern das Ideal eines Meisters in sich aufnehmen, der proprio motu, ohne Nachahmungsbedürfniß oder Classicitätsheuchelei, ohne Beifallsucht, sich dieselbe Aufgabe stellt, die jener Kunst vorschwebte: Reinheit der Diction mit gewähltem Gedanken zu verbinden.

Hildebrandt's Bilder lassen sich in zwei Kategorien eintheilen: aus Norden, aus Süden. Jene in einer braunen Tonalität von den dichtesten, massigsten Tinten bis zu den bleichsten Nuancen, die sich im Weiß des Schnees verlieren; diese mit vollen Segeln in einem Meer von glühendem Roth, von tiefem Blau schwimmend. In jenen ist er holländischer als die Holländer selbst, in diesen oft zu weit gehend, das Ziel überfliegend. Wenn das aber nicht der Fall ist, dann sind

seine Bilder vielleicht das wundervoll Kühnste, was in dieser Art geleistet worden. Hildebrandt hat den Aequator passirt und das Cap Nord umfahren, er hat Syrien und Egypten, Island und Fingals Grotten besucht und für jeden Breitegrad eine eigene Palette. Seine vollendetsten und erstaunlichsten Studien hat er von seiner Fahrt nach dem arctischen Pol mitgebracht. Sein im Besitz des Herzogs von Ratibor befindliches Cap Nord, eins von seinen ausgeführtesten, poesievollsten großen Bildern, könnte Rottmann's Namen führen. Hildebrandt und Heinlein folgen Rottmann's Weise in der seltenen Anwendung der Vegetation, des Baumschlags, und studiren lieber an Steinen als an Grashalmen. Hildebrandt ist ausgezeichneter Aquarellmaler und weiß seinen kleinen Blättern durch die sorglichste Vollendung neben ihrem Umfang einen solchen Werth zu geben, daß sie als vollkommene Kunstproductionen in erster Reihe stehen. Er componirt wenig, oder vielmehr gar nicht; er ertappt die Natur auf frischer That, begnügt sich mit wenig Motiven, hebt sie aber durch ein Colorit, das auch das anscheinend unbedeutendste Sujet charakterisirt, idealisirt; ein Sumpf mit untergehender Sonne, ein blühender Cactus, ein Sphinx auf Wüstensand, ein Mövennest in hohlen Felsen werden für ihn typische Momente, in denen der volle Charakter einer Gegend sich unverkennbar widerspiegelt.

Einer der ersten Repräsentanten der Thiermalerei, Schmitson, bedient sich einer in Deutschland wenig gebräuchlichen Technik, deren Ungenirtheit nicht immer auf den ersten Blick anspricht. Er behandelt den Boden wie eine Skizze, aber er giebt ihm doch die nöthige Wirkung, um als gute Grundlage für junge ungarische Pferde voll Sturm und lustiger Wildheit zu dienen. Ohne dem jungen Künstler schon eine vollberechtigte Concurrenz mit den renommirtesten der Thier- und Pferdemaler vindiciren zu wollen, muß ich doch gestehen, daß ich vor seinen Bildern ein größeres Behagen, als vor den Adam'schen, empfinde, dessen Thiere immer pretentiös und eitel wie Menschen aussehen. Die Kühe, Ochsen und Stiere von Voltz sind höchst respectable, aber wenig anziehende Thierleute. Formen und Farben sind trocken, in manchen Augenblicken möchte man seine Heerden für ausgestopfte Museenexemplare halten. Der Schweizer Koller hat solche Verwechslung nicht zu fürchten. Ohne die Virtuosität des Belgier Steevens oder die Maestria des Engländer Landseer zu besitzen, muß er gleich nach diesen Beiden genannt werden. Seine Thiere haben Leben, und — in Ermangelung der Leidenschaft — Temperament.

Die Architecturmaler erleben heute ihrerseits auch eine Periode der Umwandlung. Nach den kalten Tönen in der Reproduction gothischer Monumente, nach der Vorliebe für Mondbeleuchtungen ist nun eine Scala von vielen wärmeren Tönen ausgebildet, der Geschmack für byzantinische, maurische, italienische Bauart vorherrschend geworden. Man sucht die hellsten Reflexe des Tageslichts auf Marmor, Ziegel, Cement, auf den Fresken der Kirchen wiederzugeben; das Innere der Gebäude sucht man mehr mit jenem merkwürdigen Schnitzwerk und Getäfel zu schmücken, das seit einigen vierzig Jahren wieder in den Wohngemächern Mode geworden ist, wo denn die Kenner ja keinem anderen Möbel als im Geschmack des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts zu begegnen wünschen. Ciselirte Schränke, Schreine und Kisten werden da Dinge von größter Wichtigkeit. — Bayer von Carlsruhe wird seiner Lichteffecte wegen hochgeschätzt. Mir kommen sie oft zu unruhig, zu lebhaft, zu pretentiös, und meist nicht genug durch den Gegenstand motivirt vor. Für sein bestes Bild hält man die Nonne in ihrer Zelle, die von einem Sonnenstrahl erhellt ist. Die eben gerügten Mängel sind allerdings in diesem Bilde weniger auffallend, aber die affectirte Haltung und Miene der Nonne, das Gesuchte in Allem, was sie umgiebt, die unverhüllte Effecthascherei, reichen hin, um dieser einsamen Scene alle Andacht zu nehmen, und ihre Contraste zu mehr beunruhigenden als anregenden zu machen. Kirchner, im Gegensatz zu dem meist nur Innenscenen malenden Bayer, nimmt gewöhnlich solche Architecturen zum Thema, die er mit Landschaft vermählen kann. Er liebt Schlösser, Burgen, Ruinen, wenn sie wie Adlernester auf steilen Felsen in einen blaßblauen Himmel hineinragen; seine Farbe ist kräftig, aber auch anmuthig; er giebt eben so getreu die heiteren, frühlingsfrischen Stunden der Landschaft, als ihre dunkeln, herbstlichen Töne am Abend oder Morgen vor oder nach einem Sturme wieder. Seine Palette ist nicht überreich, aber immer harmonisch. Er sucht nichts Seltenes, Ungewohntes, aber das unternommene Thema giebt er in all seiner landschaftlichen Poesie. — Werner, ein Aquarellmaler, dessen Erfolge im Lande des Aquarells, in London, für seine Vorzüglichkeit maßgebend sein mögen, hatte das größte Blatt, welches in dieser Art vorhanden ist, ausgestellt. Es ist die Vermählung der Catharina Cornaro. Die Sonne spielt am Fuße des Dogenpalastes. Der die Braut begleitende Zug drängt sich um die Gondel, die bereit steht, sie fern von Venedig übers Meer zu tragen. Die Architectur ist großartig behandelt, die Figuren sind schön in Massen vertheilt. Man muß da

nicht die Ausführung verlangen, die ihnen ein historischer Genremaler gegeben hätte; sie sind nur wie in der Ferne, in einer idealen Perspective angedeutet, um Stellung und Geberde zu charakterisiren, die Wirkung des Costüms zu geben. Im Glanze des Colorits, in dem über das Ganze verbreiteten südlichen Ton, ich möchte sagen in der lebhaften Sonorität dieser Luft liegt der große Reiz des Bildes. Die Pracht eines zum höchsten Reichthum emporgestiegenen Volkes in einer Stadt, deren Paläste würdige Götterwohnungen abgäben, das unter einem wundervollen Himmel in Gold- und Purpurglanz getaucht und von Allem umgeben ist, womit Kunst und Handel das Bedürfen des täglichen Lebens in Schönheit und Reiz zu hüllen vermag: Freude, Lust, Lachen und Leben dieses stolzen Ufervolkes sind hier mit einem hinreißenden Feuer wiedergegeben. Werner besitzt den Sinn für das Pittoreske; es wäre überflüssig, von ihm nicht die poetische und tiefere Seite zu fordern, die anderen Augen aus demselben Gegenstand entgegenleuchten kann; das Greifliche des Geschehenen giebt er in einer vollkommenen Weise wieder. Zwei andere Bilder von ihm, „Venedig einst und jetzt" kann ich nicht so sehr bewundern, weil ihm für solche Stoffe eben das Elegische, Verinnerlichte fehlt. — Eine ihm ganz entgegengesetzte Natur ist Gerhardt, ein mehr solider, gewissenhafter und nicht weniger vortrefflicher Aquarellmaler, wenn er auch die Geheimnisse seiner Technik nicht an den Ufern der Themse geschöpft hat. Als bedeutender Colorist geht er in seinem Streben auf das Erreichen einer weniger blendenden als anhaltenden Wirkung aus. Er ist eine fleißige, nachdenkliche, concentrirte Natur; ein strenger, bis ins Kleinste dringender Beobachter; ein eifriger, in sein Werk verliebter Arbeiter, der nicht eines Stecknadelkopfs Breite mit minder Sorge als das Uebrige ausführt. Bei dieser Liebe für das Detail verliert er doch den Hauptgesichtspunct nie aus dem Auge. Er gefällt sich auch im Spiel südlicher Lichter, aber er provocirt nicht brutale Contraste, er faßt sie in einen Brennpunct, von dem aus sie sich in Streifen vertheilen. Seine meisten Motive sind Venedig entlehnt, oder hauptsächlich Spanien, wo er sich lange Zeit aufgehalten, um Bestellungen des Königs von Preußen auszuführen. Er hat sich nicht vor dem gewagtesten Wiedergeben der brennenden Sonnenlichter jenes Landes gescheut, und sich somit oft dem Vorwurf der Uebertreibung ausgesetzt; aber er weiß durch Verschmelzung und Schattirung seiner kühnsten Tinten in eine allgemeine Stimmung ihnen etwas Sammetartiges und Begütigendes für das Auge zu geben, daß, wenn man auch beim ersten Anblick vor dem

Glanze etwas betroffen ist, man sich doch sogleich wieder angezogen und befriedigt fühlt. Seine Capelle von St. Marco und sein Inneres der Alhambra, in Oel ausgeführt, waren wirklich zwei Meisterwerke. Wir können diese beiden bedeutendsten Aquarellmaler nicht verlassen, ohne Hummel's in Weimar, eines vortrefflichen Landschafters, zu gedenken. Sein Colorit spielt ins Graue, und ist jedenfalls von dem Einfluß nebliger Tage in Thüringen und Norddeutschland angehaucht, aber es ist kräftig und schön harmonisch. Lichtperspectiven und Gegensatzwirkungen sind nicht darin gesucht, dafür ist aber die Vegetation, der ein großer Raum gestattet wird, voll Wahrheit, Genauigkeit und Plastik. Obgleich er nur einige große, höchst gelungene Aquarelle ausstellte, ist er als Oelmaler bekannter, und weiß mit Glück das Wesen der stylisirten Landschaften mit einem feinen Instinct für die Launen der Natur zu verbinden.

Das Stillleben war nur geringfügig vertreten. Nirgends bot, wie in ähnlichen alten Bildern, die Gruppirung der Gegenstände ein anspielungsreiches, beziehungsvolles Nebeneinander oder geschmackvolle Darstellung. Die gepriesene Balltoilette bestand aus einen winzigen Bouquet, wie es höchstens einer völlig resignirten Nachzüglerin anstehen könnte, aus einem Fabrik-Armband, einem dicken Spitzentuch, das sich nie hätte träumen lassen, gemalt zu werden, einem breitausgelegten Fächer, der seinen Besitzer gewiß nicht ruinirt hat. Ein Trinkservice war mit eben so unmundlichen als unverträglichen Pokalen, Humpen, Kelchen und Gläsern vollgepfropft. Das Uebrige wies wenig Tröstlicheres auf.

Die Blumenstücke kosteten dem Liebhaber wenig Zeitaufwand. Elise Wagner hatte nur ein Bild ausgestellt, den düsteren, phantastischen Strauß aus dem verwunschenen Lande. Sie weiß feinen französischen Farbensinn, der sich so merkwürdig in Saint Jean's, ihres Meisters, Werken kundgiebt, mit deutscher Genauigkeit in der Zeichnung und deutscher Poesie in den gewählten Vorwürfen zu legiren. Im Uebrigen vermochte Nichts von dem Vorhandenen mir die Abwesenheit der schönen großen Aquarelle von Fr. Schultze in Weimar zu ersetzen, dessen ganz eigenthümliche Art, ein und dieselbe Blume massenhaft, nur mit wechselnder Abstufung, zu geben, sich gewiß der beifälligsten Aufnahme erfreut haben würde.

Literaturblatt.

Hugo Kreisler, **Phantasien im Bremer Rathskeller.** Eine Sylvester-Vision. Lübeck, Dittmer'sche Buchhandlung. 49 Seiten.

Ein gutgemeintes Büchlein, von einem harmlosen Humor. Der Verfasser widmet dasselbe dem genialen Hauff, dem Verfasser der Phantasien im Bremer Rathskeller; wir thun ihm also kein Unrecht an, wenn wir das Verhältniß seiner Vision zu den Hauff'schen Phantasien als das Werk eines Schülers der Meisterleistung gegenüber bezeichnen. So weit nun Schülerarbeiten die Beachtung des allgemeinen Publicums verdienen, wünschen wir Kreisler's phantastischen Erinnerungen an die lübischen Helden der alten Zeit und ihre Sitten und Begegnisse einen dankbaren Leserkreis.

August Aderholdt, **Giordano Bruno.** Historisches Trauerspiel. Weimar, T. F. A. Kühn. 107 Seiten.

Ein nach schlichtem Plane gebautes Drama, das sich in Charakterzeichnung und Gedankengehalt in den bescheidensten Grenzen hält, aber durch die Einsicht seines Verfassers in die Anforderungen dieser Kunstgattung und durch die männlich tüchtige Gesinnung, die sich allenthalben darin ausspricht, Anspruch auf unsere volle Liebe und Achtung hat.

Hugo vom Meer, **Gulat und Dschadra.** Gemälde aus Tscherkessien in vier Gesängen. Zweite unveränderte Ausgabe. Dresden, C. C. Meinhold u. Söhne. 191 Seiten.

Der Verfasser ist im vorigen Jahre durch seine „Poetenwelt" in weiteren Kreisen bekannt und zu einem Liebling zahlreicher Leser geworden; das mag die Veranlassung zur neuen Titel-Ausgabe dieses älteren epischen Werkes gegeben haben, welches aber in jeder Hinsicht hinter der soeben genannten lyrischen Sammlung zurücksteht. Auch in dieser zusammenhängenden Erzählung freilich zeigt sich die ansehnliche plastische Kraft, die Ungezwungenheit der Schilderung; dichterische Concentration jedoch, die im Epos auf die kleinsten Züge achtet und kein Wort zuviel oder am unrechten Orte sagt, fehlt mehr als billig zu erwarten; manche Einzelheit erfreut, aber das Ganze als Ganzes fällt ab.

Josef Weilen, **Tristan.** Romantische Tragödie. Breslau, Josef Max u. Comp. 135 Seiten.

Ein verspäteter Ausläufer der österreichischen dramatischen Schule, eine Verherrlichung „schöner" Verse und „blühender" Diction, eine Glorification des Gefühls auf Kosten der Vernunft und also auf alle Fälle ein schwaches Drama. Die Sage ist bekannt, das Drama durch die Aufführung an zahlreichen Orten ebenfalls. Das Publicum hat allenthalben sich der

äußerlich noblen Haltung des Verfassers erfreut und sodann die innere Haltlosigkeit der Motive, die Verwirrung in Handlung und Charakteren, den Mangel tragischer Begründung mehr oder weniger bald herausempfunden und das Werk zurückgewiesen. Wir unsererseits gehören am wenigsten zu denen, die sich durch ein glänzendes Dehors beirren lassen, wir sprechen Weilen die echte Kraft des Dramatikers, die große Zeichnung lebenswahrer Personen, die erhebende und ergreifende Behandlung psychologisch und ästhetisch motivirter Gegenstände ab und nennen diesen vielgepriesenen „Tristan" ein lyrisch anregendes Stimmungsbild, — als Drama ist es in keiner Beziehung eingehender Beachtung werth.

Notizen.

Die **Oper** ist in Deutschland, was die nicht-Wagner'sche Richtung betrifft, fast gänzlich zurückgetreten, auch das Schicksal von Meyerbeer's „Dinorah" ist dahin entschieden, daß nur ausnahmsweise eine virtuose Vertretung der Hauptpartie das in Text und Musik herzlich schlechte Werk auf dem Repertoire zu halten vermag. Bei uns in Leipzig hat dasselbe während der Messe nur einen geringen Erfolg und diesen dem Gastspiel der Frau Bürde-Ney zu verdanken gehabt. — Dagegen ist in Weimar die Oper „Frauenlob" von Pasqué, Musik von Lassen, recht beifällig aufgenommen worden.

Im Gebiete des **Drama** ist uns die Nachricht von Wichtigkeit, daß die Münchner Hofbühne im Laufe der nächsten Monate den ersten Theil von Fr. Hebbel's Nibelungen-Trilogie: „Siegfried's Tod" zur Aufführung bringen werde. — Unter den in neuerer Zeit an die Bühnen versendeten und von jüngeren seither nicht genannten Dichtern ausgehenden Dramen kommen uns „die Tempelritter", historische Tragödie in fünf Acten von A. Otto Walster, in die Hände. Der Stoff an sich wäre ein vielversprechender; die Vorurtheilslosigkeit, welche ihrer Zeit vorauseilt, führt leicht zum Frevel und zur tragischen Schuld. Der Verfasser scheint aber seine Helden mit der Glorie einer Unschuld umgeben zu haben, welche die große tragische Wirkung nicht hervorbringen kann. — Von Karl Ritter, der ein höchst interessantes Lustspiel „die Jugendstreiche des Alcibiades" und die Skizze einer Tragödie als Manuscript schon früher drucken ließ, stehen für nächste Zeit neue dramatische Dichtungen in Aussicht, von denen wir uns jedenfalls Etwas versprechen dürfen.

Von unserem Mitarbeiter Adolf Stern ist in diesen Tagen ein historisch-biographisches Werk: „Vier Titularkönige im achtzehnten Jahrhundert" (Dresden, Höckner) erschienen. Dasselbe enthält Essays über Jacob III. und Karl Eduard Stuart, über den abentheuerlichen Theodor von Corsica (Baron Neuhof) und Stanislaus Leßczinsky.

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig, Druck von Alexander Wiede.

Die Freundschaften in der deutschen Schriftstellerwelt.

II.

Heinrich Heine äußerte einmal zu einem deutschen Schriftsteller, der ihn in Paris besuchte und sich über den hohen Werth der Freundschaft begeistert ausgesprochen hatte: „Sie sind sehr naiv, daß Sie noch an Freunde und Freundschaft glauben können; ich denke darüber wie Aristipp, der die Freundschaft verwarf," worauf der Andere beißend erwiederte: „Sie haben also auch an sich genug? Es freut mich, daß es noch Leute giebt, die bescheiden genug sind, sich mit recht Wenigem zu begnügen." Heine, sonst um treffende Antworten nicht leicht verlegen, wußte hierauf Nichts zu erwiedern; er fühlte, daß der Hieb saß und daß er ihn verdient hatte. Und doch war Heine im Grunde nur ehrlicher als die Meisten in unserer Zeit, indem er sich offen zu einem Grundsatz bekannte, der jetzt fast Allgemeingültigkeit erlangt zu haben scheint; denn die Meisten begnügen sich heutzutage mit „recht Wenigem", d. h. mit sich. Man nennt dies auch wol die „Selbstberechtigung des Individuums". Hiergegen wäre vielleicht nicht eben Viel einzuwenden, wenn diese „Selbstberechtigung" nicht bei den Meisten mit dem Anspruch der Allein-Berechtigung aufträte. Jedes Individuum hat begreiflicherweise seinen Selbstzweck, zu dessen Behauptung es sich gegen die selbstsüchtigen Eingriffe Anderer, sowol der Einzelnen wie des Staats und der Gesellschaft, zur Wehre setzen darf und muß. Wenn sich aber Alles in lauter Einzelnwillen und Einzelnzwecke auflösen wollte, von denen keiner auf den anderen Rücksicht nähme, so würden wir einen Zustand erhalten ohne ein moralisches Band und ohne ein humanes Princip, ein faustrechtliches Zeitalter der Geister, ein wirres Gewühl von Privatinteressen, von denen sich jedes auf Kosten des anderen geltend zu machen und es auszubeuten

suchen, dabei aber doch wieder um alle jene Vortheile kommen würde, welche von dem Geiste der Gemeinsamkeit und von der Unterordnung unter ein höheres Interesse auch dem Einzelnen zugute kommen.

In der Literatur haben wir schon ziemlich einen solchen Zustand. Die Freundschaften sind in bloße Kameradschaften, in Compagniegeschäfte auf Zeit ausgeartet. Man tritt aus dem Geschäft, sobald man durch eine andere Verbindung mehr Vortheile zu erreichen hoffen darf oder sich stark genug fühlt, für sich allein auszukommen. Um sich und sein literarisches Geschäft in Schwung zu bringen, hält man es für nöthig, zuvörderst den Credit aller Mitbewerber möglichst zu untergraben und sie, indem man sich selbst der schwindelhaftesten Reclamen bedient, als literarische Schwindler zu erklären. Man wirft sich auf irgend eine „Specialität“ und posaunt sie als die einzige aus, die dem „Zeitbewußtsein“ genug thut, als das Banner, unter dessen Zeichen sich die Generation zu sammeln und zu kämpfen habe. Heute ist es der historische Roman, morgen die Dorfgeschichte und übermorgen der commercielle Roman, den man als das alleinberechtigte Ganze dem Publicum anpreist. Der Eine verfertigt Romane im Sinne der weiland Fouqué'schen Adelszeitung, der Andere im Sinne irgend einer Bürger- oder Volkszeitung; der Eine macht der löblichen Judenschaft den Hof, der Andere bewirft sie mit Schmutz. Geht es in der Lyrik mit der frivolen Weltlichkeit nicht mehr, so legt man sich auf „Erbauliches und Beschauliches“ oder bringt seine pantheistische Theorie in Verse oder spielt den allerchristlichsten Dichter. Auf dem dramatischen Gebiet ist heute Shakspeare der Abgott, und morgen schon gilt er wieder, wie zu Voltaire's Zeit, als der Barbar, der in der Jugend das Metzgerhandwerk gelernt hat und es nun in seinen Dramen zur Anwendung bringt. Für Shakspeare wird dann Scribe als der Heiland der deutschen Bühne ausgerufen, und an die Stelle des Schicksals, welches die Menschen erhebt, indem es sie zermalmt, tritt die kleine Hofintrigue, jene frivole Travestie der Weltgeschichte, welche darnach trachtet, große geschichtliche Ereignisse auf die nicht scheinbar, sondern wirklich zufälligsten und kleinsten Ursachen zurückzuführen. Fühlt man, daß das Interesse des Publicums für alle diese Experimente erlahmt, so kleidet man moderne Tendenzfiguren statt in den Frack in die Toga und nennt sie nun Römer, oder man bekleidet modern fühlende Salondamen statt mit der Crinoline mit langfließenden Gewändern, und nennt sie nun Sabinerinnen.

Das sind Alles „Specialitäten“, von denen eine immer die andere

verdrängt. Schon der Ausdruck „Specialität" beweist, daß es sich dabei zumeist nur um individuelle Liebhabereien und launenhafte Versuche handelt, nicht um die Rücksicht auf ein allgemeines Literaturinteresse. Man bringt eine Waare von besonderer Façon auf den Markt und sieht zu, ob sich dazu ein Publicum findet. Zuweilen gelingt es, aber immer doch nur auf eine gewisse kürzere oder längere Zeit, bis eine neue Façon die ältere verdrängt. Unsere literarischen Producenten gleichen somit nicht wenig jenen ersten Pariser Tailleurs, welche von Zeit zu Zeit eine neue Mode erfinden müssen, um ihr Geschäft in Schwung zu erhalten. Es kommt dabei keineswegs zunächst auf Schönheit, sondern auf Neuheit und Absonderlichkeit der Façon, wo möglich des Stoffes an.

In einer solchen Zeit des literarischen Zerfalls und der Specialitätensucht thut es immerhin wohl, in eine Vergangenheit einen Blick zu werfen, in welcher, wie wir schon im ersten Abschnitt unserer Betrachtung hervorhoben, die Freundschaft wie die literarische Bewegung selbst unterstützendes und regelndes Princip war und die Talente den guten Willen und den Ehrgeiz hatten, durch gemeinsame Arbeit die deutsche Literatur aus dem Zustande der Verfallenheit und Verderbniß, in dem sie sich so lange befunden, zu heben und den Literaturen der anderen großen Culturvölker gleichzustellen. Auf die Erweckung des nationalen Ehrgeizes unter den Dichtern hat keiner so mächtig gewirkt wie Klopstock, was die Nachwelt, wenn sie dankbar wäre, nicht verkennen sollte. „Der Dichtung mehr Würde gegen andere Wissenschaften zu verschaffen", war die Parole, die er seinen Anhängern austheilte, und in einer seiner werthvollsten Oden stellt er die deutsche Muse dar, wie sie im Wettlauf mit der englischen — denn die französische Muse galt Nichts in seinen Augen — wenigstens nicht erliegt.

Auch schwächere Talente fühlten sich durch diesen Geist der Gemeinsamkeit erhoben und erhielten am Wiederaufbau der Literatur die Stelle, in der sie dem gemeinsamen Werke förderlich sein konnten, sei es als Kritiker, sei es als Schaffende; denn Letztere betrachteten die Kritik, so weit sie überhaupt dem Fortschritte und gesunden, ehrenhaften Principien huldigte, nicht, wie dies wol heut zu Tage geschieht, als ihre geschworene Feindin, während sich auch ihrerseits die Kritik nicht ihres Amts und ihrer Aufgabe überhob. Es fanden zwar, wie wir Alle wissen, auch zu jener Zeit erbitterte und oft mit sehr wenig Anstand geführte literarische Kämpfe statt, aber nur, wie gegenwärtig etwa auf dem Gebiete der Musik, zwischen zwei großen Heerlagern,

zwischen den Anhängern des Alten und des Neuen. Heut zu Tage dagegen giebt es ziemlich eben so viele verschiedene Standpuncte als es kritische Condottieres und kritische Blätter oder kritische Pamphlete, sogenannte Literaturgeschichten, giebt, und es handelt sich bei diesen kritischen Kämpfen nur zu oft um bloße individuelle Eigensinnigkeiten, um dünkelhafte Rechthaberei, um unwesentliche Außenpuncte und persönliche Animositäten. Jene geheimen Verabredungen zwischen Zweien oder Dreien, einen ihnen unbequemen Vierten, trotz ihm nicht abzusprechender und vom Publicum anerkannter Verdienste, nicht aufkommen zu lassen, ihn zu erdrücken und „todtzuschweigen“ kamen damals unter den wirklich ehrenhaften und beim Publicum in wirklichem Ansehen stehenden Autoren nicht vor, auch nicht jener Dünkel, der heut zu Tage so Manchen vollkommen unfähig macht, etwas Anderes für genießbar und vortrefflich zu finden, als was er selbst gedacht und geschrieben hat. Hatte Jemand wirklich etwas, wenn auch nur relativ Gutes gedichtet und geschrieben, so herrschte aufrichtige Freude unter allen Genossen, ja diese Freude nahm oft den Ausdruck einer Entzückung an, die wir Neueren, wenn wir jene damals gefeierten Producte lesen, kaum noch begreiflich finden. Man muß eben nicht vergessen, daß man sich damals in den ersten Stadien einer neuen literarischen Entwickelung befand, in einer Periode, die sich von unserer suffisanten und übersättigten Zeit namentlich auch durch ihre Naivetät und Bescheidenheit auszeichnete. Zwar hafteten sich an diesen Geist literarischer und persönlicher Freundschaft im Laufe der Zeit manche lächerlich sentimentale Auswüchse, die wir schon im ersten Abschnitt unserer Betrachtung charakterisirt haben, aber diese Ueberwallungen und Ueberschäumungen entsprangen doch aus einer unleugbar lauteren Quelle, und es hat bis jetzt keine in ihrem Ursprung noch so reine geistige Bewegung gegeben, die sich nicht im Fortgange durch die Beimischung unreiner oder fremdartiger Bestandtheile getrübt hätte. Es kann so unwiderleglich als möglich nachgewiesen werden, daß dieser Sinn für Freundschaft und Sympathie der Seelen, indem dadurch der Geist der Gemeinsamkeit und der Genußfähigkeit unter den damaligen Dichtern und Schriftstellern in einem ganz ungewöhnlichen Grade hervorgebracht und genährt wurde, der Entwickelung unserer Literatur die wesentlichsten Dienste geleistet hat; und hätte er dies auch nicht bewirkt, so ist doch die Freundschaft schon an sich ein verehrungswürdiger Gegenstand, der auch, wie bereits bemerkt, damals vielfach in Liedern und Oden verherrlicht wurde, welche feurigeren Charakters sind als selbst die Liebesgedichte aus jener

Periode. Anklänge an dieses enthusiastische Freundschaftsgefühl finden sich ja sogar noch bei Schiller, namentlich in der Darstellung des Freundschaftsverhältnisses zwischen Don Carlos und Posa, obschon Letzterer späterhin über seine staatsmännischen Gesichtspuncte den Freund mehr und mehr aus den Augen verliert, was auf eine inzwischen in Schiller's Seele vorgegangene bedeutende Metamorphose schließen läßt. Wer aber ist heut zu Tage noch in der Stimmung, die Freundschaft als solche zum Gegenstand einer Dichtung zu machen?

In keinem aber gipfelte sich dieses Freundschaftsgefühl zu einer solchen Höhe, zu einem sein ganzes Leben und Wirken durchdringenden Princip als in Gleim, „Vater Gleim", wie er von seinen Freunden, Verehrern und Schutzbefohlenen übereinkömmlich und allgemein genannt wurde. Bei Gleim war das Gefühl der Freundschaft bis zu wirklicher Leidenschaft, die sich selbst zur Eifersucht steigern konnte, entwickelt, und es ist sehr wahrscheinlich, daß er, wie dies u. A. auch von dem Freiherrn v. Gemmingen behauptet wird, nur deßhalb sich nicht verheirathete, um vollständig und ungetheilt seinen Freunden zu leben und sich von der Fürsorge für diese nicht durch die nöthig gewordene Sorge für eine Familie abziehen zu lassen. Er scheint den Ausspruch eines älteren französischen Dichters — sein Name ist uns entfallen, aber wir glauben, daß er ungefähr der Gleim'schen Periode angehörte —, die Freundschaft sei das „seul mouvement, où l'excès soit permis" zu dem Wahrspruch seines Lebens gemacht zu haben; denn er trieb wirklich die Freundschaft bis zum Exceß. Welch einen Gegensatz bildet Gleim hierdurch zu Heinrich Heine, der, wie wir oben erwähnt haben, die Freundschaft als eine Dummheit verwarf. Die Kluft zwischen unserer Zeit und der Zeit des Vater Gleim gähnt uns in all ihrer Weite und Schauerlichkeit aus diesem einzigen Gegensatz entgegen.

Zwar wird man sagen: Was kann uns Gleim heut zu Tage noch sein? Was will er gegen einen Dichter wie Heine bedeuten? Gehört seine Person nicht zu den vollkommen „überwundenen Standpuncten"? Nun ja, wir werden einen Standpunct nach dem anderen überwinden, bis wir zuletzt gar keinen Punct mehr haben werden, auf dem wir Posto fassen können. Gehören doch auch Heine's Tendenzen (nicht seine Lieder) glücklicherweise bereits zu den überwundenen Standpuncten. Wir verlangen auch nicht, daß man Gleim heut zu Tage statt Goethe, Schiller, Heinrich Kleist, Uhland, Rückert u. s. w. lesen soll; aber vom literarhistorischen Gesichtspunct wird das

Urtheil ganz anders lauten; diesen festhaltend, wird man es nicht billigen können, wenn man, wie dies heut zu Tage meist der Fall ist, über die Dichter der Gleim'schen Periode nur in wegwerfendem, spöttelnden Tone und mit suffisantem Lächeln spricht und abspricht. Gleim und seine Freunde haben das Ihrige redlich gethan, um die deutsche Literatur aus einem gräulichen Zustande des Schwulstes, der Unnatur, der Lascivität, des Schmutzes (wer denkt nicht an die Abscheulichkeiten in den noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts so beliebten Gedichten Henrici's, genannt Picander?) auf gesunde und einfache Grundsätze zurückzuführen. Sie waren es, die den wüsten Urwald der deutschen Literatur klärten und ihre giftaushauchenden Sümpfe austrockneten, so daß unsere großen, classischen Dichter wenigstens einen gelichteten Boden für ihre Pflanzungen vorfanden.*) Selbst vor der Literatur unserer Zeit hatte jene Vorperiode der Classicität manche Vorzüge; sie war allerdings sehr nüchtern, nach unseren Begriffen etwas trivial und philisterhaft; aber übertriebenes, hohles Pathos, in das man sich künstlich hineinlügt, war ihr fremd; sie kannte keine Spukgebilde, keine wahnsinnähnlichen Exaltationen, keine Selbstvergötterung des Ichs, keine Bosheit, keine gezierte Geistreichigkeit; sie war naiv und in bestem Sinne human; sie nahm wieder gesunde und kräftige Volksgefühle in sich auf. Was Gleim speciell betrifft, so werden wir zwar seine anakreontischen Tändeleien und einen großen Wust von Mittelmäßigkeiten am besten begraben sein lassen; aber er hat theils durch seine persönlichen Verbindungen, theils durch eigene poetische Versuche nach vielen Seiten hin anregend und fördernd gewirkt; er hat in manchen seiner kleineren Lieder den echten Volkston getroffen oder in einer gefälligen, noch jetzt ansprechenden Form Frohsinn und heitere praktische Lebensweisheit gepredigt; ein besonders glücklicher Griff waren aber seine „Kriegslieder eines preußischen Grenadiers", die in ihrer soldatisch kecken, volksthümlichen Haltung und in ihrem frischen, einfach derben Tone, wie ihrem vaterländischen Gehalte nach für ihre

*) Selbst Schiller hat sich zuweilen Ideen seiner Vorgänger angeeignet; sein bekannter Ausspruch:

> Denn Schönres find' ich nichts so lang' ich wähle,
> Als in der schönen Form die schöne Seele

ist Nichts als eine fast wörtliche Wiederholung der Sentenz Albrecht v. Haller's in dessen „Alpen":

> Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
> In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Zeit fast eine geniale That zu nennen sind, wie dies auch selbst von Lessing, Herder und Goethe in vollstem Maße anerkannt worden ist. In manchen dieser Lieder ist das Zopfige, das Gleim sonst wol anhängt, ganz und gar abgelegt.

Indeß hat es ja gegenwärtige Betrachtung nicht mit dem literarischen Verdienste, sondern mit den Freundschaften Gleim's zu thun, und in dieser Hinsicht werden wir sagen müssen, daß sein Leben ein unvergleichliches sei und ohne Beispiel dastehe. Er selbst legte ja auf seine Gedichte im Grunde nur insofern Werth, als sie im Kreise seiner Freunde gelesen und anerkannt wurden, während ihm Nichts lieber und angenehmer war, als von den Leistungen seiner Freunde sich übertroffen zu sehen. Das literarische Mäcenatenthum schwebte ihm schon in seiner Jugend vor; bei seinem Abgange vom Gymnasium trug er ein langes deutsches Gedicht in Alexandrinern, eine Lob- und Dankrede, vor, in welcher er den Gedanken ausführte, daß die Musen des Schutzes bedürfen und daß nur auf diese Weise eine Blüthezeit der Wissenschaften und Künste heraufgeführt werden könnte. Diese Idee war das bewegende Princip seines Lebens und Wirkens, und so viel an ihm lag, ist er immer bestrebt gewesen, sie in seinen Kreisen in Ausführung zu bringen. Schon auf der Universität schloß Gleim einen engen Freundschaftsbund mit den Dichtern Uz und Nicolaus Götz. Dann folgte seine Freundschaft mit Christian Ewald v. Kleist, dem Dichter des „Frühlings". Kleist hatte die poetische Begabung, die in ihm lag und sich mit einer dichterischen Anschauung paarte, welche tiefer und energischer war, als die Gleim's, bis zu seiner Bekanntschaft mit Gleim gar nicht geahnt; erst seine Freundschaft mit diesem ermuthigte ihn zu eigenen praktischen Versuchen, und es gewährte Gleim Vergnügen, sich von Kleist bald in vielen wesentlichen Eigenschaften eines Dichters überflügelt zu sehen. Mit Recht hat man wol auch behauptet, daß eine innigere Freundschaft zwischen zwei Dichtern noch nie bestanden habe. Als Kleist bei Kunnersdorf gefallen war, fühlte sich Gleim wie vernichtet; längere Zeit bestand seine einzige Beschäftigung darin, des Verstorbenen Briefe zu lesen und für den Ruhm seines Andenkens Sorge zu tragen. Allmälig erst machte sein Schmerz einer sanften Wehmuth Platz. Er fühlte sich in der Vorstellung glücklich, daß Kleist ihm zuweilen zusähe, wenn er ein neues Gedicht begann; er bildete sich ein, Kleist sähe dann auf das Papier und läse die angefangenen Verse. Und wenn Gleim noch in späterer Zeit den Kindern, die er liebte, von guten Engeln erzählte,

so gab er dem guten Engel immer den ihm liebsten Namen, den Namen Kleist. Ein anderes, aber minder inniges Freundschaftsverhältniß schloß er mit Ramler, den er schon als Studirenden und des Studiums der Medicin Ueberdrüssigen bei seiner Schwester, einer Amtsräthin, als Hauslehrer untergebracht hatte. Später freilich zerfiel er mit dem immer kritelnden, schulmeisterlichen und nicht wenig anmaßenden Ramler, der ihn durch gehässigen Tadel gereizt hatte. Auch die Karschin hatte ihm Viel zu danken; er und Sulzer veranstalteten eine Sammlung ihrer Gedichte, und der Erfolg, den diese Sammlung hatte (sie brachte der Dichterin nicht weniger als 2000 Thaler ein) war zum großen Theil den Bemühungen und Verwendungen Gleim's zu danken. Die Karschin wäre wol gerne auch eine Frau Gleim geworden, und Gleim hatte alle mögliche Mühe, sie darüber aufzuklären, daß zwischen ihnen nicht von geschlechtlicher Liebe, sondern nur von Freundschaft, von Liebe der Gemüther die Rede sein könne. Es war der armen Karschin nicht gerade übel zu nehmen, daß sie sich so Etwas in den Kopf setzte, und sich nicht vorstellen konnte, daß Gleim auch einer Frauensperson gegenüber Nichts weiter sein wollte als Freund. Die Karschin scheint zwar keineswegs sehr reizend gewesen zu sein, aber sie mochte sich doch dafür halten. Hatte Gleim sie doch als Sappho und sie ihn wieder als ihren Thyrsis angesungen, war sie doch, als sie Gleim in Halberstadt besuchte, sammt ihrem Becher bei Tafel mit Myrthen, Blumen und Lorbeer bekränzt worden! Ueberhaupt gingen wunderliche Dinge in Halberstadt vor. Wenn Klopstock, Ramler, Cramer u. s. w. Gleim besuchten, so feierte man, in Gemeinschaft mit dem Halberstädter Schmidt, selige Nächte, sogenannte „Rosen- und Musenfeste“, wobei man sang und trank und die Becher und Scheitel mit Rosen bekränzte, was uns in unserer so nüchternen Zeit fast komisch vorkommt. Und doch darf man dabei an keine Schwelgereien und Orgien denken, denn die Leute waren sehr nüchtern und decent, und Gleim namentlich zeigt sich stets als einen sehr mäßigen Trinker. Das schönste Zimmer in seiner Wohnung hatte er zu einem Tempel der Freundschaft und der Musen geweiht, für den er schon seit 1745 die Bildnisse seiner Freunde, unter denen namentlich dasjenige Lessing's wirklich künstlerischen Werth hat, und vieler der trefflichsten deutschen Männer zu sammeln begonnen hatte.

Auch der Dichter Bürger verdankt Gleim viel, vielleicht seine Rettung von moralischem und materiellen Untergang. Gleim hatte von Bürger's ungewöhnlichem poetischen Talente gehört und nichts

Eiligeres zu thun, als sich über ihn von Boie Auskunft zu erbitten, da er gehört, Bürger sei zufällig in schlechte Gesellschaft gerathen und durch diese verdorben worden, wobei er sehr richtig hinzufügte: „Ein Genie verdirbt sich nicht selbst, aber es kann von andern leicht verdorben werden." Boie hatte über Bürger, und zwar nicht blos über sein Talent, sondern auch über seine Geistes- und Charaktereigenschaften viel Gutes zu berichten, und nun nahm sich Gleim aufs Väterlichste seiner an und unterstützte ihn in jeder Weise. Da rief Bürger aus: „So wahr der Herr lebt, es giebt keinen so edlen Mann, als Gleim ist, auf Erden mehr!" Auch nannte er ihn immer sein „liebes Väterchen!" Sein Halberstadt zu einem Sitz der Musen zu machen, war und blieb stets ein Lieblingsgedanke Gleim's; so zog er den jungen talentvollen Michaelis, der aber zu seiner größten Betrübniß bald starb, dann Heinse und J. G. Jacobi, der ohne Gleim's Aufmunterung nahe daran war, der Dichtkunst zu entsagen, nach Halberstadt, von denen der Erstere stets seine glühendste Dankbarkeit für Gleim in seinen Briefen aussprach, was ihn aber doch nicht hinderte, mit Jacobi, als Gleim gerade abwesend war, Halberstadt zu verlassen und nach Düsseldorf zu gehen. So bittere Erfahrungen kränkten Gleim zwar aufs Tiefste, ermüdeten ihn aber doch nicht im Wohlthun, die seine Leidenschaft war und die er nicht nur gegen bedürftige Autoren übte; denn wo er von einem großen Unglück hörte, da suchte er durch Verwendung oder durch ein Scherflein aus eigener Tasche zu helfen; in Halle war kein armer Student, der sich nicht an ihn gewandt hätte und in Halberstadt hieß er allgemein der „Freund der Armen." Noch im Jahre 1799, nachdem er sich schon von Gleim getrennt, schrieb Heinse an Gleim: „Ohne Sie wäre ich längst verdorben und gestorben." Voß wurde schon als Student in Göttingen und später noch bei seiner Uebersetzung des „Homer" von Gleim durch Geldbeiträge und Subscriptionen unterstützt; Seume sah sich nur durch Gleim in Stand gesetzt, nach Italien zu reisen, und zwar schickte ihm Gleim die dazu bestimmte Summe von 200 Thalern unter der ausdrücklichen Bedingung, Niemand Etwas davon zu sagen, und Jean Paul, dessen Werke der alte Gleim über Shakspeare stellte und den er einen „Gottgenius" nannte, erhielt von ihm ebenfalls eine beträchtliche Geldhülfe, ohne zu wissen, von wem sie kam, was er erst später erfuhr. Jean Paul hat ihm auch dafür in einem seiner Werke in beredten Worten ein schönes Denkmal gestiftet. Ueberhaupt schenkte Gleim am liebsten

anonym, weil, wie er sagte, die Dankbarkeit für die Meisten etwas Drückendes habe. Daher ist auch Gleim von dem Verdachte frei, daß irgend Eitelkeit und Ruhmsucht bei seinen wohlthätigen Handlungen mitwirkend gewesen seien. Anderen lieh er seine moralische Unterstützung, und Heinrich Düntzer, dem der Herder-Gleim'sche Briefwechsel zur Einsicht und literarischen Verfügung gestellt ist, schrieb uns, es gehe daraus hervor, „daß Gleim allein es war, der Herder, den von Geschäften unterdrückten, mit den Verhältnissen kämpfenden Mann, aufrecht hielt."

Gleim's Biograph, Körte, bemerkt: „Gleim's Freundschaft war ihm ein Lebenselement, das Alles umfing, was sich ihm nahte. Auch mittelmäßige Individuen wurden ihm theuer, wenn sie Einfalt mit Herzensgüte vereinten." Gleim war in der Freundschaft förmlicher Eifersucht fähig; bei dem geringsten Anlaß fürchtete er Bruch oder wenigstens Erkaltung der Freundschaft, und ein ausgeschlagener Besuch, ein eilend vorübergehender Freund, eine verspätete oder zufällig lauere Antwort konnte ihm den tiefsten Schmerz bereiten. „Ich könnte das Alter meiner Freunde aus ihren Briefen wissen", schrieb er 1764 an Klopstock. „Es ist kläglich! Zehn Jahre jünger waren sie alle lebhafter, offenherziger, sie waren ganz Herz. Nach zehn Jahren werden sie alle ganz Verstand, kalter, trockener Verstand sein." Der Bruch mit Ramler, der in der damaligen literarischen Welt großes Aufsehen erregte und mehrere Schriften hervorrief, brach fast sein Herz; er verfiel in ein tödtliches Fieber und setzte sich schon auf seinem Krankenbette die Grabschrift: „Die Freundschaft bracht' ihn um!" Rührend sind seine Klagen über den Verrath, denn J. G. Jacobi an ihm verübt. „Da sitze ich einsam nun auf meiner Zelle", schrieb er an ihn; „die Bilder aller meiner Freunde seh' ich an und seufze nach ihnen hin, suche um mich her noch ein sympathetisches Herz, finde keins so warm von Bruderliebe, wie ichs wünsche." Von seinen Freunden sammelte er Reliquien wie von Heiligen; kurz, die Freundschaft nahm bei ihm die Bedeutung und alle Formen eines fast religiösen Cultus an. Auch wo er an Anderen das Freundschaftsgefühl stark entwickelt fand, war er des Lobes voll; er spricht z. B. von der Wohnung des gastfreien Amtsraths Ursinus bei Magdeburg immer nur als von einem „Tempel der Freundschaft". Dieser bei Gleim immer wiederkehrende Ausdruck ist sicherlich sehr bezeichnend, denn er beweist, daß Gleim die Freundschaft wirklich wie eine Göttin verehrte, der man Tempel und Altäre errichten müsse. Allein

zu genießen war ihm nicht möglich. Als ihm Kretschmann, bekannt unter dem Namen „Barde Rhingulph", ein Exemplar seiner Dichtung „Gesang Rhingulph's des Barden" zugesandt hatte, schrieb er an Jacobi folgende sicherlich für die Erregbarkeit, wie für die Mittheilsamkeit Gleim's höchst bezeichnende Worte (vom 7. Novbr. 1768): „Einen vortrefflichen Abend, einen Abend, mein Liebster, hatte ich gestern, wie die Götter ihn haben, wenn sie sich in Nektar berauschen. Mit der Leipziger Post empfing ich, ohne einen Brief dabei, den Gesang Rhingulph's des Barden, als Varus geschlagen war. Gelesen nicht, verschlungen ward er. Große Freude kann ich allein nicht haben, ich ging nicht, ich flog zu dem Herrn v. Breitenbach, ihm einen teutschen Ossian anzukündigen. Ausgerufen ward zuerst der teutsche Ossian, es wurde für einen Scherz gehalten, dann wurde gelesen, in einem fort bewundert und gelesen und nach dem Lesen noch immer so viel bewundert und gelesen, daß ich ganz heiser, spät um Zwölfe nach Hause kam. Welch ein Abend! Welch ein unvergleichlicher Barde! Seinen Namen, mein Liebster? Wissen Sie seinen, durch diesen einzigen Gesang verewigten Namen, so bitte ich recht sehr um eine Zeile nur, um seinen Namen, mit der ersten Post!" Hält man es für möglich, daß ein Dichter der Gegenwart über ein Product eines ihm bis dahin selbst dem Namen nach unbekannten Mitbewerbers um den poetischen Lorbeer in eine solche Verzückung gerathen könnte? Es handelt sich hierbei nicht um Gleim allein, sondern um ein culturgeschichtlich merkwürdiges Phänomen, um eine ganze Zeitrichtung und Zeitstimmung, die nach allen Seiten und an vielen analogen Erscheinungen zu verfolgen ist, zu denen auch jenes wunderbare oder wunderliche Seelenbündniß zwischen Wieland und Sophie Laroche gehört, über das wir schon im ersten Abschnitt unserer Betrachtung einzelnes Merkwürdige und Charakteristische mitgetheilt haben.

In dieser Hinsicht ist noch namentlich an den Göttinger Hainbund zu erinnern, jenen Bund theils durch poetische Begabung, theils durch edle vaterländische Gesinnung hervorragender Jünglinge und junger Männer, der durch die Extravaganzen und sonderbaren Ceremonien, mit denen er sich umgab, heut zu Tage den Meisten nur ein Lächeln des Mitleids oder der Verwunderung abgewinnt, wozu freilich die vielen sich fortpflanzenden Gerüchte, welche schon zur Zeit seines Bestehens über ihn im Schwunge waren, das Ihrige beigetragen haben. Man erzählte z. B., daß die Verbündeten Tags und Nachts Eichenkränze auf ihren Scheiteln trügen und, 400 an der Zahl, in Ziegenfelle

gekleidet, auf einem geheimnißvollen „Ochsenberge" nach Hexenart nächtliche Orgien feierten und sich aus ungeheuren Krügen oder Trinkhörnern in Eimbecker Bier berauschten, und dergleichen Unsinn mehr. Komisch genug trieben es die Hainbündler freilich, denn es kam wirklich einmal vor, daß sie, und zwar am 12. September 1772, in lauer Mondnacht mit Eichenlaub bekränzt um die Bäume tanzten und sich bei den Sternen ewige Freundschaft gelobten; aber sie thaten dies in vollkommen nüchternem Zustande, denn sie hatten an diesem Tage nur mit Milch ihren Durst gestillt. Meist lasen sie sich ihre Gedichte bei einer Pfeife Tabak und einer Tasse Kaffee vor, denn da die Mehrzahl derselben arme Schlucker waren, so konnten sie schon deßhalb dem Gott Bacchus oder selbst dem König Gambrinus nicht allzuhäufig oder allzustark opfern. Gab es einmal einen solchen Festtag, wo ihnen „der Rheinwein im Römer blinkte", dann geschah es wol, daß, wie Voß erzählt, Hölty sich auf Rosenblätter lagerte und gleich Anakreon den Bart salbte; mit was für einer Salbe, wird freilich nicht erzählt. Das waren so buchstäbliche und ein wenig kindische Nachahmungen griechischer Symposien, eine jener poetischen Spielereien mit „Rosenlaub" in „Rosenlauben", wie sie auch in Halberstadt vorkamen. Denn von wirklicher Schwelgerei konnte auch bei Hölty, dem schon seine kranke Brust jedes Uebermaß im Weintrinken verbot, nicht die Rede sein. Andererseits kann man in dieser Veredlung und poetischen Decorirung der Trinkgebräuche nur einen Fortschritt gegen die Bestialität, welcher sich zum Theil die Studiosen bei ihren Commercen hingaben und häufig noch hingeben, mit Recht erkennen. Auch die Hainbündler hatten ihre Rundgesänge; aber wie zart, human, züchtig und edel waren sie im Vergleich zu den sonst gebräuchlichen, meist so rohen und wüsten, oft zotenhaften und wahrhaft kannibalischen Commerschliedern, welche in den Mund zu nehmen selbst der Irokese sich schämen würde!

Der Göttinger Hainbund hat für Deutschland eine viel größere Bedeutung, als ihm Diejenigen beilegen, welche in ihm nur einen geselligen Verein poetisch exaltirter Jünglinge erblicken, die einander Gedichte vorlesen und verrücktes Zeug treiben. Er war in der That Anfang und Vorbild der späteren Burschenschaft. Vaterland, Freiheit, Deutschthum, Sittlichkeit — das waren die drei großen Ideen, deren Cultus die Bundesbrüder betrieben. Einmal besuchte der jüngere Graf Stolberg, Friedrich, mit dem jungen Dichter Hahn ihren beiderseitigen Freund Voß auf seiner Stube. „Wir drei", berichtet Voß

über diesen Abend, „gingen bis Mitternacht in meiner Stube ohne Licht herum und sprachen von Deutschland, Klopstock, Freiheit, großen Thaten und von Rache gegen Wieland, der das Gefühl der Unschuld nicht achtet. Es entstand eben ein Gewitter am Himmel, und Donner machten unser ohnedies schon heftiges Gespräch so wüthend und zugleich so feierlich ernst, daß wir in diesem Augenblick, ich weiß nicht welcher großen Handlung fähig gewesen wären.“ Mit Entzücken berichtet Voß im März 1774, daß Klopstock, der „größte Dichter, der erste Deutsche von Denen, die leben,“ Antheil haben wolle an dem „Bunde der Jünglinge“; alsdann wolle er Gerstenberg, Schönborn, Goethe und einige Andere, die „deutsch sind“, einladen, und mit vereinten Kräften wolle man den „Strom des Lasters und der Sclaverei aufzuhalten suchen. Zwölf sollten den inneren Bund ausmachen. Gott werde helfen, denn Freiheit und Tugend sei die Losung; ohne Einwilligung des Bundes dürfe künftig Niemand mehr Etwas drucken lassen u. s. w.“ Man beabsichtigte also, einen förmlichen Geheimbund mit Oberen und einem Sittengericht an der Spitze unter der Aegide Klopstock's zu errichten, doch zur Ausführung dieses chimärischen Plans kam es nicht. Indeß ging die Anmaßung, womit diese Jünglinge die Handlungen und Schriften Anderer zu beurtheilen und zu verdammen sich erlaubten, auch so schon weit genug, wie das Sitten- und Strafgericht beweist, welches sie an Klopstock's Geburtstage 1773 auf Hahn's Zimmer hielten. Man hatte eine lange Tafel gedeckt und mit Blumen geschmückt; obenan stand ein Lehnstuhl ledig, für den abwesenden Klopstock als Meister vom Stuhl, auf dem sämmtliche Werke Klopstock's auf Rosen und Levkojen lagen, unter dem Stuhle aber lag Wieland's „Idris“ zerrissen. Voß berichtet dann weiter: „Die Fidibus waren aus Wieland's Schriften gemacht. Boie, der nicht rauchte, mußte doch auch einen anzünden und auf den zerrissenen „Idris“ stampfen. Hernach tranken wir in Rheinwein Klopstock's Gesundheit, Luther's Andenken, Hermann's Andenken, des Bundes Gesundheit, dann Ebert's, Goethe's, Herder's. Klopstock's Ode „Der Rheinwein“ ward vorgelesen, dann noch einige andere. Nun ward das Gespräch warm. Wir sprachen von Freiheit, die Hüte auf dem Kopfe, von Deutschland, von Tugendgesang, und Du kannst denken wie. Dann aßen wir, punschten, und zuletzt verbrannten wir Wieland's „Idris“ und Bildniß.“ Erinnert dieses Autodafé nicht, wenn auch nur im Rahmen eines sehr harmlosen Miniaturbildes, an das öffentlich von den späteren Burschen-

schaftern bei der berühmten Wartburgfeier veranstaltete Autodafé, durch welches so und so viele Schriften von Kotzebue, Schmalz u. s. w. in Asche verwandelt wurden? Nur möchte man wol ein ironisches Schicksalsspiel in dem Umstande erblicken, daß, meines Wissens, bei der Wartburgfeier auch Ludwig Wieland als Freund der Burschenschafter eine Rolle spielte, also ein Sohn desselben Wieland, dessen „Idris“ bei der Göttinger Autodaféfeier mit dem Fluch belegt und den Flammen überantwortet wurde.

Unter den Mitgliedern des Hainbundes scheint, außer Boie, der als Genießender und wohlwollender kritischer Berather Aller beim Hainbunde etwa dieselbe Stellung einnahm wie Gärtner beim Leipziger Literaturkreise, namentlich Voß ein für Freundschaft empfängliches Herz besessen zu haben; das beweist sein wahrhaft rührendes Verhältniß zu dem sanften Hölty, dem er dann in seiner Biographie des früh verstorbenen Dichters ein so schönes Denkmal stiftete, mit dem jüngeren Grafen Stolberg und mit Mathias Claudius. Freilich kam es, wie man weiß, zwischen Voß und Friedrich von Stolberg später zu einem vollständigen Bruch, der aber bei der bekannten religiösen Richtung, welche Stolberg später einschlug, und nach dessen Uebertritt zum Katholicismus ein nothwendiger war, indem Voß nun seinen alten Waffengefährten plötzlich im feindlichen Lager sich gegenüber erblickte. Es ist aber beiden Männern nachzuweisen, daß für sie diese Trennung der größte Schmerz ihres Lebens war, den sie niemals haben ganz überwinden können. Wie oft mögen sie sich an jene schöne Göttinger Zeit zurückerinnert haben, wo sie, nachdem sie sich ihre Freiheitsoden vorgelesen, einander unter Thränen umarmten und küßten! Ein minder excessives, aber desto gemüthvolleres Gepräge trug Voß' Freundschaft mit Matthias Claudius, neben dem er eine Zeit lang in Wandsbeck seine Wohnung aufgeschlagen hatte. Da lagen sie denn Beide „den ganzen Tag im Walde oder in Claudius' kleinem Garten auf einem Grasflecke, um den Kuckuk und die Nachtigall zu hören,“ neben ihnen Claudius' Frau, ihre kleine Tochter im Arm, „mit losgebundenen Haaren und als Schäferin gekleidet“, und dabei tranken sie Kaffee oder Thee, rauchten ein Pfeifchen und „schwatzten und dichteten.“ Mit dieser Fähigkeit idyllisch zu leben ist denn heut zu Tage auch die Idylle in der deutschen Literatur ausgestorben. Ueber das Ehepaar Claudius schrieb Voß: „Claudius ist ein gar vortrefflicher Mann, nur Klopstock und Ehlers kommen ihm gleich. Und seine Frau ist,

wie er sie verdient. Wenn ich so des Abends bei Sonnenuntergang mit ihnen sitze und das Herz sich öffnet, dann fühle ichs, daß es noch Rechtschaffenheit und Tugend giebt, und feuriger wird der Entschluß, immer besser zu werden." Heut zu Tage, wo mit dem bloßen Gemüth im Treiben der Welt nicht viel anzufangen und das Leben in einen Kampf um die nächsten Bedingungen der Existenz und wo möglich um die Grundlagen einiger Schaustellung ausgeartet ist, müssen junge Männer, um nicht unterzugehen, so bald als möglich den „feurigen Entschluß" fassen, statt besser immer weltklüger zu werden.*) Klopstock wurde von den Anhängern seines Evangeliums, und namentlich auch von Voß, wie ein Heiland, fast wie ein Gott verehrt; das Gemüth braucht immer eine Autorität, dem es sich unterwirft. „O!" schreibt Voß einmal an seine Braut, „Klopstock, edler, großer, urdeutscher Mann! In sechs Wochen hab' ich dein Antlitz gesehen, und Heil mir! dich umarmen dürfen! Dann ruht dein Segen auf mir, daß, wenn deinen Staub der weinende Enkel mit seiner durch dich tugendhafteren Braut besucht, mein Gesang die heiligen Thränen auffsammeln und zum ewigen Zeugnisse auf den Altar Gottes hinstellt" u. s. w. Klopstock seinerseits nahm diese freilich etwas weitgehenden Huldigungen seiner Jünger nicht mit der bloßen Herablassung eines an sclavische Unterwürfigkeit gewöhnten Monarchen auf; er gab auch, wo er empfing, und seine an die Freunde gerichteten Oden gehören zu

---

*) Ein Blick auf die moderne Literatur genügt, um zu wissen, wie sehr unsere Zeit in entgegengesetzter Richtung von der der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts fortgeschritten ist. Gutzkow stellt einmal in seinem neuesten 9bändigen Roman, ohne daß er von irgend einer Seite her Widerspruch fand, den Grundsatz auf, daß man sich bei seinen Handlungen niemals von einem gemüthlichen Motiv leiten oder in seinem Calcul stören lassen dürfe. Er hat damit unserer Generation, wie es scheint, nur aus der Seele gesprochen. Ein bekannter Kritiker, welcher das Junge Deutschland fortdauernd mit großem Ingrimm bekämpfte, im Grunde aber, was die Abwesenheit aller transscendentalen Schwärmerei und die blos verständige Utilitätsrichtung betrifft, auf demselben Boden steht, stellte jüngst in einem Zusammenhange, der nicht mißzuverstehen war, den Satz auf: „Die Schwäche ist ein an sich Böses." Von der aus Charakterlosigkeit hervorgehenden Schwäche mag dies noch gelten; aber der Welt erscheinen oft sogar solche Handlungen als Handlungen der Schwäche, welche aus innerer Kraft und Treue des Gemüths, aus Gewissenhaftigkeit und Billigkeitsgefühl hervorgehen, aber dabei gegen das bloße Nützlichkeitsprincip und gegen die Weltklugheit verstoßen. Mit einem Worte: Gemüth gilt heut zu Tage meist als Charakterschwäche, und das Gegentheil von Gemüth als Charakterstärke.

den schönsten und tiefst empfundenen, die er je gedichtet. Als ihm einmal Friedrich v. Stolberg nach Anhörung der Hermannsschlacht unter Thränen „schweigend und voll freudigen Grimmes" die Hand gedrückt, antwortete der „gleichfalls weinende" Klopstock: „Jüngling, dein Lob reizt mich mehr als Deutschlands Lob!" Die Thränendrüsen scheinen damals von ganz anderer Beschaffenheit gewesen zu sein als heut zu Tage. Eben so wenig als an Thränen fehlte es an sogenannten „heiligen Küssen." Thomas Wizenmann, ein frommer junger Mann, den, obschon er an Bluthusten litt und sichtlich einem frühzeitigen Tode entgegenwelkte, der Philosoph Jacobi in sein Haus zu Pempelfort aufnahm, schreibt einmal: „Jacobi, der edle Mann, hat mich gestern Abend aufs Neue mit sich verbunden, und ein heiliger Kuß versiegelte das Wort, daß wir froh seien, einander gefunden zu haben."

Minder sentimental ging es bei den Freundschaftsbündnissen in Berlin her. Engel und Garve, die man täglich bei einander sah, Lessing und Mendelssohn, Mendelssohn und Nicolai hatten, so zu sagen, Vernunftehen mit einander geschlossen, bei denen es auf gegenseitige Belehrung oder auf Förderung gemeinsamer literarischer und humanistischer Tendenzen im Sinne der Aufklärung abgesehen war. Mit diesen Freundschaftsbündnissen nähern wir uns bereits einer neuen Periode, der eigentlich classischen, die zwar gerade die am berühmtesten und einflußreichsten gewordenen Freundschaftsbündnisse (Herder-Goethe, Schiller-Körner, Goethe-Schiller) aufzuweisen hat, aber in ihrer fortschreitenden Entwickelung zu höchster geistiger Culmination keine bloße Gefühlsschwärmerei mehr duldete. Das Geistesleben der deutschen Nation gewann unermeßlich, während ihr Gemüthsleben unwiderbringlich eben so viel verlor.

Hermann Marggraff.

Dramatische Novitäten.

(J. L. Klein, **Maria**. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Berlin, A. Asher u. Comp. 225 Seiten.)

Als wir in d. Bl. zum ersten Male über eine Aufführung von Klein's „Maria" auf dem Berliner Hoftheater berichteten, geschah es

mit dem Zusatz, daß der geringe Erfolg daselbst eher für als gegen eine hohe Bedeutung dieses Trauerspiels zeuge. Bald darnach folgten in den verschiedensten Blättern die abweichendsten Urtheile, die einen voll Entrüstung über die Verwirrtheit der Handlung, über die Geschrobenheit der Diction, andere, aber höchst wenige, trugen die Zeichen einer aufrichtigen Bewunderung. Uns selbst ward „Maria“ sofort nach Erscheinen im Buchhandel zugeschickt. Wir lasen das Werk und hielten während des Lesens nicht selten inne, weil uns der gedrungene Satzbau, die eigenthümliche Weise der Perioden-Einschachtelung, der gehäuften, gedehnten Aussagen in Betreff eines und desselben Gegenstandes zum Nachdenken zwangen, oder weil uns nicht jedesmal das im historischen Gewande auftretende Motiv zum psychologischen Körper zu passen, die Composition also zerrissen schien. Wir lasen das Werk zu Ende, obgleich von einem Genuß kaum die Rede war, und wir legten uns sodann nach einiger Zeit Rechenschaft darüber ab. Daß „Maria“ das hochbedeutsame Werk eines dramatischen Genies — war uns klar, daß dieses Trauerspiel aber zugleich in unwesentlichen Dingen eine Mißgeburt sei, daß der Meister seiner Riesenfigur nicht allenthalben die Falten gelegt hatte, wie es der achtsache Schüler mechanisch emsig sich zur Pflicht angerechnet haben würde; daß hie und da ein Glied zu groß ausgefallen, ein anderes nicht in die gefälligste Haltung gebracht worden sei — war uns ebenfalls augenblicklich klar. Aber wir trauten dem erst n Eindruck nicht ganz. Hatten doch wackere Recensenten dieses Trauerspiel mit Spott und Hohn beworfen, hatte doch die „Stadt der Intelligenz“ sich dagegen erklärt, hatte es doch auch in derselben Stadt geschehen müssen, daß ein unbedeutendes Familienstück dieser wie uns schien gewaltigen Tragödie den Vorrang abgelaufen! Woran lag es also, daß diese gewaltige Tragödie dennoch so wenig Gewalt auf ein „hochgebildetes Publicum“ ausübte?! Wir mißtrauten dem ersten Eindruck und lasen nochmals, und nochmals. Und immer bestimmter traten die zuvor vereinzelt wirkenden Schönheiten zu einem großen Gesammtbilde zusammen, immer unbedeutender erschienen uns die sprachlichen Mängel, wir fanden unsere erste, ursprüngliche Vermuthung bestätigt und stehen heute nicht mehr an, uneingeschränkt dieses Drama für eines der hervorragendsten in unserer Literatur zu erklären, dem aus dem ganzen Troß der heurigen beliebten Bühnenstücke an Größe der Gesinnung, an Reife der künstlerischen Durchbildung, an Tragweite der Ideen sich keines auch nur entfernt vergleichen darf, und das dem heranwachsenden Dichtergeschlecht füglich

als ein Muster in mehr als einer Hinsicht aufgestellt zu werden verdient: weil es in mehr als einer Hinsicht mit genialem Griff in die Zukunft reicht, und in wichtigen Fragen dramatischer Kunst eine Antwort auf lange Zeit hinaus gewährt. Dieser letztere Umstand zunächst beschäftige, erfülle uns ganz. Möge der Splitterrichter sich an die vielen Auswüchse der Diction hängen; möge der Liebhaber schöner Verse aus Rand und Band gerathen über diese holprigen, schwerfälligen, mit Flickwörtern aller Art und wunderlichen Tropen gesegneten Sätze; möge der seichte Freund seichter Unterhaltung sich mit Recht über eine Composition beklagen, die das Gesetz der Mäßigung umgeht, weil ihr Schöpfer den reichen Inhalt höher setzt als die elegant-gefällige Form; möge der Aesthetiker von Fach, oder vielmehr der einseitige Formalist über hundert Versündigungen klagen, — in einem Augenblick, wo die dramatische Dichtkunst auf dem Puncte steht, aus Mangel an himmelstürmendem, weltbewegenden, die Verhältnisse der Menschheit umfassenden und beherrschenden Inhalt zur Spielerei herabzusinken, wo unser deutsches Volk im Taumel der Dichterjubiläen ein Recht hat zu fragen: wo sind heute die Dichter, die sich mit unseren Lieblingen zu messen vermöchten — in einem so gewichtigen Augenblick dünkt uns erste Pflicht, das Kleinod der großen Menschlichkeit, der Gedankentiefe zu wahren, und, wo sie sich findet, darauf hinzuweisen mit ganzer, voller Begeisterung. Daß große Dichter nur an der Schwelle neuer Epochen gedeihen und reifen können, daß mit jeder neuen Weltanschauung auf den jeweilig bevorzugten Gebieten des Geistes, und nur dann, die Geisteskämpfer zu wahrhaft großen Zielen zu gelangen im Stande sind, soll uns nicht abhalten, auch in dieser Zwischenzeit, wo für einen durchgreifenden Wechsel zunächst keine Aussicht zu sein scheint, diejenigen Heroen freudig zu feiern, die wenigstens auf vereinzelten Feldern oder in besonders hervorragenden Werken dem Weltgeist ihrer minder bevorzugten Epoche genügen und einer kräftigeren Zukunft an die Pforten klopfen.

Solcher Werke sind aber in den Wirren dieser Jahre nicht eben viele. Sie sind nur dem innerlichst gesammelten Künstler möglich, der dennoch ein offenes Auge behält für die Bedürfnisse des Tages. Die Wirren dieser Jahre sind massenhaft, aber sie reichen nur in seltenen Fällen tief genug, daß ein gewaltiger Kampf seine Nahrung fände, die Betheiligten sind nicht so sehr von ihrer Sache überzeugt, daß sie ihr Leben dafür in die Schanze schlagen möchten; es ist heute eine interessante, keine große Zeit. Halbheit ist ihre Losung, Halbheit

auch das Siegel auf ihren Bestrebungen und theilweisen Errungenschaften. Aber der tragische Styl will das ganze Herz, die Entschlossenheit, keine noch so herbe Spannung zu scheuen; der tragische Styl der Neuzeit will das Versenken des ganzen Menschen in einen Kampf, der über das Geschick des Einzelnen hinausragt, er will Begeisterung für die Sache der Menschheit und eine klare, entschiedene Anschauung des Genießenden von jenen Mächten, die das Geschöpf mit dem All verbinden, die das Schicksal der Mächtigsten, die Fortentwicklung ganzer Völker bedingen. Was soll, was vermag unter solchen Umständen der tragische Styl in dieser Zeit der Zerstreuung, Zersplitterung und Halbheit des Wollens und Wünschens? Er spielt die Rolle des Aschenbrödels, und wohl ihm, wenn er auf gleichen Ausgang, auf Neugeburt und neue Geltung hoffen darf, auch ohne die Dazwischenkunft einer gütigen Fee.

Doch es ist nicht minder im Auge zu behalten, daß, wo eine Kunst ihrem Verfalle entgegengeht oder sich schon auf einer niedrigen Stufe befindet, nicht allein die Gleichgültigkeit der genußsüchtigen Menge, die Ungunst der Zeit, oder jener erwähnte Mangel an neuer Geistesnahrung Ursache sein können. Wie Alles auf Erden eine Wechselbeziehung ausübt, so erzeugt auch hier theilweise erst der Mangel an wahrer Gehobenheit im Drama die Lässigkeit und Zerfahrenheit von Seiten des Publicums, erst mit dem Zurücktreten eigentlichen Geistesadels im Kunstwerk erwartet auch der Flattersinn der großen Menge Thor und Thür für sich geöffnet. Es ist nicht genug, immer wiederholt auf die ewigen Gesetze der Schönheit, auf die Ideale Griechenlands hinzuweisen, oder gar im Style der Alten scheinbar neu zu schaffen; es genügt zum künstlerischen Wirken nicht das Produciren nach dem Leisten ästhetischer Regeln, der wahrhafte Künstler lebt in seiner Zeit, für seine Zeit; in ihm schafft der große Mensch für die Söhne seiner Mitwelt, und seiner Geistesnahrung gesellt sich die Form als das Product des Gedankens, nicht als das Bedingende, zu. Der echte Dramatiker, ob er nun seine Stoffe aus dem Jahre 1000, ob aus dem Jahre 1860 holt, wählt dieselben nur nach dem Bedürfnisse der Jetztzeit, seine Hauptwerke werden unter allen Umständen diejenigen sein, in denen sich der historischen Grundlage am ungezwungensten die Conflicte der Gegenwart anschmiegen, in denen diese bedeutsamsten Geisteskämpfe der Gegenwart im ganzen Umfange zum Austrag gelangen; und wenn wir selbst und tausende Andere wiederholt die Ansicht ausgesprochen haben, daß unsere Jetztzeit keine großen Dramen aufzuweisen habe, so

ist damit entschieden ausgesprochen, daß keiner unserer Dramatiker jenen Alles umfassenden Blick besitze, der seiner Zeit bis auf das Mark dringt, der die verwickelten Verhältnisse zu entwirren, die Zeit in einen Brennpunct aufzufangen vermöge. Das haben die Griechen vermocht — ihre Gebilde werden ewig leben; das macht uns Shakspeare für alle Zeiten groß, das in mehrfacher Hinsicht auch unseren Schiller, daß sie wie die großen Alten ihre Zeit umfaßt, daß sie ein Universum im Kleinen und von fixirter Dauer geschaffen haben, daß sie mit einem Worte Schöpfer im umfassendsten menschlichen Sinne gewesen sind.

Ihnen zur Seite stehen wenige Auserwählte in dieser Zeit der Halbheit und Zersplitterung. Von dem Mißwollen des Publicums in der harmonischen Entwicklung seiner reichen Kräfte gehemmt, ragt namentlich Fr. Hebbel bedeutsam im Vordergrunde hervor, als Derjenige, welcher das Individuum dieser Zeit bis in die innersten Fasern secirte; sein Name wird gerühmt werden zu aller Zeit, aber man wird von ihm sagen, daß er, der die Seelen seiner Zeitgenossen kannte, sie dennoch nicht von dem erhöhten Standpuncte des Lehrers aus beherrscht, und ferner, daß er auch nicht entfernt die Kraft, den weiten Blick dazu besessen habe, das Einzelne auf ein Allgemeines zu beziehen; die hohe Symbolik, die den Dichter erst zu einem großen Dichter macht. Hebbel wird jedoch trotz seiner Schwächen, auch in dem angedeuteten engen Bezirk, doch nicht vergessen werden, weil er diesen in hervorragender Weise vertreten hat.

Das jedoch ist es nicht, was dem Dramatiker der Neuzeit als letztes Ziel vorschweben darf. In dem langen Zeitraume einer Aera, in der ganzen christlichen Zeit, wo sich nur ein einziges Mal die dramatische Kunst auf dem bestimmten Gebiete zur höchsten Höhe emporschwingen konnte, hat uns Deutschen der Brite Shakspeare den Vorsprung gehabt, was die Charakteristik des Individuums anbetrifft. Viele haben ihm nachgeeifert und jedes Jahr sieht neue Verse im Style Shakspeare's, Viele haben ihre Helden fluchen und bramarbasiren lassen, weil Pistol geflucht und gewettert und bramarbasirt hat, mancher treffliche deutsche Poet hat dem neunzehnten Jahrhundert aufzupfropfen versucht, was zu Ende des siebzehnten bereits aus dem Bewußtsein der Meisten entschwunden war. An der Unmöglichkeit, zweimal dasselbe in bester Weise zu sagen, prallt Fr. Hebbel's Charakteristik der Einzelwesen ab; die Form, die Anwendung ist neu, der Inhalt augenscheinlich der alte. Nur daß die tragische Gluth

im Geiste der Zeit zur Caprice hinabsinkt, daß die Leidenschaft nicht im Königspalaste sondern in der Werkstatt des Tischlers wüthet, und daß es sich nicht um das Sein oder Nichtsein hochbedeutender, sondern um die Launen interessanter Naturen handelt. Fr. Hebbel ist Alles in Allem genommen der Shakspeare des neunzehnten Jahrhunderts, der verkleinerte, zuweilen carikirte, aber immer der Shakspeare einer Zeit, die in dem großen Original das Gewand, das antiquarische Beiwerk abzustreifen genöthigt ist, bevor sie zum Vollgenuß des Ewigbleibenden in einzelnen seiner besten Schöpfungen gelangt.

Mit der Entwicklung des Zeitgeistes Hand in Hand schreite darum der wirklich zeitbeherrschende dramatische Dichter vom Schicksal der Einzelnen zu den Fragen in Staat und Kirche fort, er lasse das Loos der Völker einzig aus dem Charakter der Führer entspringen, damit die Grundlage nicht in Tendenz ausschlage, aber er fühle seiner Zeit an den Puls und merke sich, daß diese Zeit nach einer Wiedergeburt an Haupt und Gliedern verlangt, daß die Lage ganzer Nationen mit jedem Jahre mehr einer völligen Umgestaltung entgegensieht, und er blicke nun zurück in die Vergangenheit, für neue Wechselfälle die Parallele zu ziehen, er greife jene Mahnrufe der Geschichte auf, um ein Lehrer seines Volkes zu werden. Er sei aber Lehrer, während er Künstler ist, achte nie die Lehre höher als das Gewand, in das er sie kleide, verwerfe alle äußerlich angebrachten und darum unschön wirkenden Sentenzen, verschmelze auf das Innigste Gedanken und Form, kleide seine Absicht, sei sie noch so bewußt, ganz und gar in die Hülle der Schönheit, und wenn er so, von der Philosophie der Neuzeit und dem Schönheitsgefühle der Alten gesättigt, kritisch verfährt, ohne des ästhetischen Eindrucks verlustig zu gehen, so wollen wir ihn im Geiste der Gegenwart einen großen Dichter nennen — trotz der Meinung eines ganzen großstädtischen Publicums, trotz der halb komischen, halb betrübenden Ausfälle der Dutzendliteraten. Einen großen Dichter, insofern er die von uns aufgestellten Bedingungen bis zu einem ansehnlichen Grade erreichte, nennen wir darum auch den Verfasser des vorliegenden Trauerspiels „Maria“.

Maria ist die Tochter des Grafen von Tusculum, des römischen Patriciers, sie wird im Verlaufe der Handlung die Gemahlin des Crescentius Numentanus, Beide sind Feinde Deutschlands; der deutsche Kaiser aber, Otto III., der schwärmerische Jüngling, der in Rom das Ziel seiner Plane erblickt, der stets in die Weite strebt und das Naheliegende vergißt, hat Maria einst an seinem Krönungstage erblickt, als sie ihm Blumen gestreut

mit den anderen römischen Mädchen. Er hat sie von der Stunde an mit allem Feuer eines unentweihten Herzens geliebt und seine rasende Phantasie ihr Bild bald in dasjenige der segensprechenden Mutter Gottes umgewandelt. Ihr Bild ist es beim Eingange des Dramas wiederum, was den Conflict heraufbeschwört, was den Kaiser mit gedoppelter Macht nach der Leo-Stadt zieht, wo eben jetzt die griechische Kaiserin Irene ihre Creatur, Johann, Erzbischof von Placenza, zum Papste bestimmt, und den rechtmäßigen, Gregor den Fünften, zu verdrängen im Begriff ist, wo eben jetzt Crescentius Numentanus sich mit Mariens Vater zur Abwehr gegen die Deutschen verbündet, um den Preis der ebenso opferfreudigen, todesmuthigen, deutschfeindlichen Tochter. Ein gewaltiger Gedanke! Volk gegen Volk, jähe Leidenschaft auf beiden Seiten und beiderseits neben dem Eifer für das allgemeine Wohl, neben den welterschütternden Planen zugleich die kleine Noth, das Interesse des Individuums, Staatliches und Bürgerliches zu einer wahrhaft universal dramatischen Handlung geschürzt. Und nun bewundere man den Fortgang nach solcher Exposition. Man lasse sich dabei durch mancherlei episodische Winkelzüge nicht beirren, die ihrerseits wieder volle Berechtigung haben. Die Treuherzigkeit, die flatterhafte Leichtgläubigkeit des Deutschen und die verschlagene, hartnäckige Schlauheit des Römers prallen gegen einander; immer neue trübe Erfahrungen muß der Kaiser machen, immer mehr sich versichern, daß sein heißer Wunsch, mit einem Federstrich und auf dem Wege gütlicher Unterredung zwei ganz geschiedene Völkerherzen zu vereinigen, unmöglich in dieser Weise zu erfüllen sei. Es kommt zum Kampf, es fließt Blut. Gregor der Fünfte muß weichen, aber der Deutsche faßt Fuß und Schritt vor Schritt sinkt darauf die römische Sache. Crescentius wird gefangen, sein Leben liegt in des Kaisers Hand — und Maria, die von Otto Wiedererkannte, nun Crescentius' Weib, bittet vor dem Liebestrunkenen für ihren Gemahl. Der Kaiser sagt dem Römer die Schonung zu, die er seiner eigenen Seele versagen muß. Das Heer aber und seine mannhaften Führer, den trefflich gezeichneten Markgrafen Eckard an der Spitze, achten nicht der kaiserlichen Mahnungen, sie wüthen fort und endlich, als schon der griechische Papst geblendet, Irene gefangen gesetzt, wird auch Crescentius getödtet. Der tragische Ausgang ist damit bedingt. Otto hat das Feuer heraufbeschworen, die Flammen schlagen über seinem Haupte zusammen — Leichtsinn, Verkennen der Völkerentwicklung, der Naturgesetze hat die Gluth angefacht, keine Buße vermag sie auszulöschen, in dem Erstrebten selbst muß das Verderben

brüten: in Mariens Liebe findet der Kaiser seinen Tod. Als ihr Gatte gestorben, als Otto sich ihr entdeckt hat, beschließt sie, von heißer Leidenschaft hingerissen, sein Leben mit dem ihrigen zu enden, sie vergiftet ihn und sich. Hätte sie nicht können am Leben bleiben, nicht ihn lieben können und glücklich sein? Wir sagen nein. Und Klein's Charakteristik besteht auch in diesem heiklen Puncte die Feuerprobe, da sie das scheinbar Unwahrscheinliche wahrscheinlich, ja überzeugend und unumstößlich macht.

Das einzige Mittel, den denkenden Leser von der Wahrhaftigkeit seiner Charaktere zu überzeugen, besteht aber für den dramatischen Dichter in der starr durchgeführten, nicht zwar einseitig pointirenden, dennoch im ganzen Verlaufe der Handlung, bei noch so verschiedenartigen Anlässen, immer dieselben Grundeigenschaften entwickelnden Zeichnung der Personen. Mag, sobald dieses geschehen, überraschen, verwirren, zurückstoßen, was da will; mag dieser diese Eigenschaft, Jener eine andere hinzuwünschen: die vom Dichter beabsichtigte Zeichnung bleibt doch die beste, da sie allein in den Rahmen des Bildes paßt. Man hat sich über Otto's Schwäche und Frömmelei, über seine romantisch schimmernde Liebe, über sein kindliches Wesen gewundert. Aus welchem Grunde? Wer könnte ihn anders wünschen und das Werk auch dann noch so erwarten, wie es eben jetzt ist; wer könnte aus dem meisterhaften Seelengemälde dieses Kaisers eine Nuance streichen, ohne den geistigen Zusammenhang der ganzen Composition zu zerstören? Nicht, ob die Charakterzeichnung diesem oder jenen subjectiven Behagen entspricht, entscheidet für ihren Werth, sondern ob sie geeignet ist, die Grundlage der Handlung zu bilden, so zwar, daß sich aus ihren Eigenschaften alle Einzelheiten der ganzen Composition von selbst, auf ungezwungene, durchaus naturgemäße Weise ergeben. Daraus folgt von selbst, daß aus dem Gebiete der Tragik, wo es sich um die höchsten Fragen der Menschheit handelt, jede kleinliche Laune fernzuhalten, jedenfalls eine solche Laune so zu motiviren, ihr Ausbruch so zu betonen ist, daß sie auf einen unheilvollen Riß in der betreffenden Persönlichkeit zwischen Pflicht und Behagen deutet. Das ist es im Klein'schen Stück, was die anscheinend unbedeutende Zeichnung des Kaisers zu einer innerlich ergreifenden macht, die Ironie des Schicksals, die aus kleinem Anlaß große Wirkungen hervorbrechen macht. Und an dieser Grenze der Charakteristik wird jeder Dramatiker anlangen, bei dem der Mensch über den Künstler hinwegragt, und dem das Schicksal der Welt wichtiger dünkt als das Loos des Einzelnen. Möge

man darum die Leidenschaft des Kaisers zu klein glauben für den Rahmen des vorliegenden hochbedeutenden Dramas: sie konnte nicht groß sein, damit die Idee, das Allgemeine, nicht im Loose des Individuums aufgehe; und damit (fügen wir in Parenthese bei) unser Theaterpublicum erfahre, daß nicht zu jeder Zeit und in Aller Meinung Hochzeit und allgemeine Heiterkeit den Gipfelpunct der Dramatik bilden.

Wir sagten, die Idee stehe in diesem Drama über dem Wollen und Wesen des Einzelnen, der Gedanke rage über die Person hinaus; es wird sich zeigen müssen, ob das, wie bei dem Hauptcharakter, so auf alle Figuren Anwendung findet, ob jede derselben sich wie der Kaiser in directer Beziehung zum ideellen Mittelpuncte verhält und sich auf diese Weise als Mittel, nicht als Selbstzweck bekennt; ob nicht die kleinste Eigenart der geringsten Nebenperson aus dem Ensemble fällt und dem Princip des einseitigen Realismus zu Liebe die Sache höher hält als ihre Bedeutung. Wir finden unbedingt bei Klein nur sehr wenige, unwesentliche Fälle, wo die Charakteristik ihren eigenen Weg verfolgt, ohne dem Ganzen zu dienen, und haben also auch in dieser Hinsicht den künstlerischen Werth im vollen Umfange zu constatiren. So zahlreich auch das Personenverzeichniß, so groß die Verschiedenheit der Figuren ist, keine derselben spielt ihre eigene Rolle, jede dient der Grundidee, jede trägt dazu bei, den klaffenden Riß zwischen Welf und Ghibelline zu erweitern, in den die Seele des Kaisers hinabstürzt als Warnung und Mahnung. Und jede dieser Figuren ist meisterhaft hervorgehoben, in voller Selbständigkeit, ohne abgelöste Selbstthätigkeit, plastisch klar, ohne Verzerrung, ohne Gesuchtheit, ganz sich aus den Umständen ergebend, in die Lage hineingehörig. Von köstlicher Wirkung ist auf Seiten der Deutschen vor Allen Eckard, Markgraf von Meißen, zu dem der Erzbischof Gerbert den Gegensatz bildet. Dort die treuherzige Unwissenheit, der rasche aber unüberlegte Entschluß, jene Hast, mit der in jedem Augenblick bei Naturkindern das Herz mit dem Verstande davonlaufen möchte, hier, in dem Erzbischof, die Verkörperung der reinen Menschlichkeit in einer Zeit, wo Roheit und Aberglaube das Scepter führten. Sie repräsentiren mit Kaiser Otto eine kleine Welt für sich, wo Gemeinsamkeit der Wünsche und Hoffnungen mit der tiefstgreifenden Verschiedenheit von Charakter und Gesinnung im Streite liegt. Einen liebreizenden Eindruck macht Emma, Prinzessin von Lothringen, die in ihrer stillverborgenen Leidenschaft für den Kaiser das ergreifendste Beispiel der Entsagung bietet, als sie Marien die Botschaft seiner Liebe bringt,

als sie dem fremden Glück das eigne Wohl opfert und den Kaiser vor Mörderhänden schützt. Nicht minder präcis, wenn auch weniger detailirt gezeichnet, füllen die würdige Kaiserin Adelheid, der schwache Papst Gregor, der Kanzler Heribert, Arnulf, Erzbischof von Mailand, Birthilo, Graf vom Breisgau, der greise Klostermönch Nilus ihre Stelle aus. Die Partei der Griechen und Römer findet in der ränkevollen, verschlagenen Irene den bewundernswerthen Gipfelpunct; sie ist zu den besten Charakteren unserer dramatischen Dichtkunst zu rechnen, die Leidenschaft in ihr erscheint verklärt, weil stets mit großen Entwürfen vereint, niemals unter der Form von Gemeinheit. Zwei wackere Vertreter ihrer Sache, typische Figuren und keine Eigenwesen, erfüllen Crescentius Numentanus und der Graf von Tusculum ihre Aufgabe als Vertheidiger Roms. Schillernd wie Roms Gesinnung, von jedem Lüftchen der Stimmung erregt und bewegt, steht Maria den Genannten zur Seite. Man ahnet, wie die empfängliche Seele des Kaisers sich an ihrer tiefverborgenen, dann, in unbewachten Augenblicken, um so heißer emporschlagenden Gluth begeistern konnte; man erstaunet nicht, wenn ihre Vaterlandsliebe, beim Weibe stets halb natürlich und halb von persönlichen Motiven getragen, in völlige Hingabe an den Feind ihrer Stadt umschlägt, man fühlt es klar, daß diese phantastische Natur die Extreme lieben, daß sie im Tode den Geliebten zu umfangen trachten muß, als sie im Leben kein vollkommenes Glück mehr hoffen kann. Nicht Alles und Jedes, was sie thut und unterläßt, wird dem Alltagssinn erklärlich, begründet vorkommen — wir stellen dem Seelenkundigen das letzte Urtheil anheim, ob irgend Etwas in diesem Charakter unter ähnlichen Umständen nicht möglich oder wahrscheinlich sei, und nennen unserentheils auch diese Partie wie jede des Klein'schen Dramas eine Ehrenaufgabe für begabte Darsteller.

Eine unerbittliche Forderung will beim Kunstwerke Inhalt und Form in völliger Uebereinstimmung, sie weist demjenigen, in welchem der Inhalt über die Form hinausschießt, den geistig bedeutenderen Standpunct an, aber sie beklagt es gleichzeitig, wenn einem bedeutsamen Inhalt nicht auch die bedeutsame Form in geläuterter, durchaus befriedigender Weise zur Seite steht. Wir fürchten, daß die vielfach ungelenke Diction in Klein's „Maria“ — an und für sich etwas Secundäres — der Verbreitung dieses Kunstwerkes mehr als wünschenswerth im Wege sein, und eine Popularität im guten Sinne sogar gänzlich verhindern wird. Schon im Eingange dieser Besprechung deuteten wir die fraglichen Schwächen an; es sind die kleinen Flecken an einem

herrlichen Körper und wir möchten um Alles in der Welt nicht die geistige Größe des Ganzen entbehren um den Preis der sprachlichen Geschliffenheit. Wie die Dinge aber stehen, so lange das Kleid in den Augen der Meisten mehr gilt, als der Mann, wird man über holprige Verse, Dunkelheit und Verschrobenheit des Ausdrucks, über Schwulst und Unnatur klagen und ein Werk, das von der Höhe classischer Kunst vielleicht nur durch eine letzte sprachliche Feile getrennt geblieben, als einen unverstandenen, angestaunten und aus beiden Gründen lästigen Koloß bei Seite schieben. In späteren Jahren aber wird man diesen zu unserer Zeit unverstandenen Koloß in seine Rechte einsetzen und damit erfüllen, was kläglicher Weise gegenüber großen Geistesproducten das jedesmalige Amt der Zukunft zu bleiben pflegt.

P. Lohmann.

Zur Schöpfungsgeschichte und zur Bestimmung des Menschen.

(Prof. Baumgärtner [in Freiburg]: **Schöpfungsgedanken.** Physiologische Studien für Gebildete. A. u. d. T. Blicke in das All. Freiburg i. B., Wagner.)

Wieder ein Buch, welches den Versuch macht, neben einigen physiologischen Auseinandersetzungen mehr populärer Natur die Entstehung und Fortbildung der organischen, namentlich der thierischen Welt auf Erden unter natürlichen und hier insbesondere unter physiologischen Gesichtspuncten zu begreifen und dabei zugleich aus den gewonnenen Resultaten eine Ansicht über die Bestimmung des Menschen und des Menschengeschlechts abzuleiten! Herr Baumgärtner, Professor der Medicin in Freiburg in Baden, erklärt es für eine „feststehende Thatsache, daß die Thierwelt in den verschiedenen Schöpfungsperioden, während eines Zeitraumes von Millionen von Jahren, sich in verschiedenen neben einander laufenden Reihenfolgen zu höheren Entwicklungsstufen emporgeschoben hat, und zwar so, daß materiell aus dem Vorhandenen das Höhere hervorgegangen.“ Dieses Gesetz hat nach ihm nicht blos in der Vergangenheit gewirkt, sondern es wirkt

auch heute noch; daher wol in der Zukunft das heute lebende Menschengeschlecht die Grundlage zu noch höher organisirten Geschöpfen werden mag!

Diese Gedanken in ihrer Allgemeinheit sind bekanntlich nicht neu. Neu dagegen ist, was der Verfasser, übereinstimmend mit bereits früher öffentlich von ihm ausgesprochenen Ansichten, über die organische Entwicklung in der Vorwelt und ihre Gesetze im Einzelnen vorbringt. Er macht den Anspruch, eine Frage, welche bekanntlich bis da immer noch zu den ungelösten in der Naturforschung gehört und welche man bis jetzt stets nur in ihren allgemeinsten Umrissen zu beantworten versucht hat, auf physiologischer Basis definitiv beantworten zu können. In einem Abschnitt „Schöpfungsgeschichte" werden in die s. g. Schöpfungstage fallende Keimverwandlungen oder fortgesetzte Generationswechsel als die letzte Ursache jener organischen Entwicklung angenommen. Weder können nach Baumgärtner's Ansicht die Thiere unmittelbar aus den Elementen, noch auch aus organischen Substanzen des Pflanzenreichs entstanden sein, noch kann die Ursache in einer allmäligen Zunahme der Stärke der schaffenden Kräfte (Bronn) oder in einer allmäligen Verwandlung und Metamorphosirung (Lamarck, Geoffroy St. Hilaire), einerlei ob in Folge äußerer Einflüsse oder innerer Bildungsgesetze, zu finden sein. Die Ursache liegt vielmehr nach ihm in regelmäßigen Keimverwandlungen, mittelst deren die höheren Thiere aus Keimen entstanden sind, welche von niederen Thieren abstammten. Die niedersten Thiere selbst aber sind aus sogenannten Urzellen oder gemeinschaftlichen Bildungsmassen für die Keime von Pflanzen und Thieren entstanden In diesen Keimmassen fand eine Spaltung oder Polarisation statt, wodurch einerseits pflanzliches, andererseits thierisches Leben bewirkt wurde. Im Anfang entstanden nur höchst einfache Thierchen, kaum höher organisirt als die Zelle. Später aber, in Folge immer neuer Keimspaltungen in stets höher organisirten Keimen neben stets sich erneuernden ursprünglichen Bildungsmassen bildete sich die organische Welt im Laufe der einzelnen Schöpfungsperioden oder großen Erdrevolutionen, deren Baumgärtner 30—40 annimmt, bis zu ihrer heutigen Stufe empor. In der ersten Schöpfungsperiode mochten nur die niedersten Organismen gelebt haben, in der zweiten Weichthiere, wie Polypen und Quallen, u. s. w. Dabei bestand nicht blos eine Entwicklungsreihe, sondern es liefen deren mehrere neben einander her. So entstanden also nur die einfachen Urkeime unmittelbar aus den Elementen, während alle eigent-

lichen Pflanzen und Thiere ihre Entstehung einer successiven Umbildung jener Keime verdanken. Die luftathmenden Thiere und Menschen sollen Anfangs ein Leben im Larvenzustand geführt haben. Was im Besonderen die Entstehung des Menschen anlangt, so hält es Baumgärtner für wahrscheinlich, daß die Keime für seine Entstehung von verschiedenen Thieren herstammen, was zugleich die Ursache für den Unterschied der Racen geworden sein mag, und hält er es nach seiner Theorie nicht einmal für nothwendig, als sogenannten Keimgeber für den Menschen den Affen anzunehmen.

In der Jetztzeit giebt es nach Baumgärtner keine Neubildung von Thieren mehr, woraus geschlossen werden muß, daß die bildenden Einflüsse periodischer Natur sind. Die Frage nach dem Woher dieser Einflüsse beantwortet der Verfasser nur durch Vermuthungen über das Nähere des Vorganges und will die Schöpfungsacte überhaupt in naturphilosophischem Sinne gewissermaßen als Befruchtungs-Processe der Erde angesehen wissen.

Diesem naturphilosophischen Sinn wird ein noch größerer Spielraum eingeräumt in einem Abschnitt, in welchem der Verfasser Blicke in die „Entwicklungsvorgänge im All“ wirft und Analogien zwischen der Bildung der Himmelskörper und den organischen Keimbildungen aufzufinden sich bemüht. Die Umwandlung der gestaltlosen Nebelmassen zu Himmelskörpern soll ihm zufolge nach den nämlichen Gesetzen vor sich gehen, wie die Bildung und Metamorphosirung der Zellen. Das Weltganze ist ein Organismus, in welchem Sterne und Zellen eine ganz gleiche oder ähnliche Rolle spielen und dieselben Polarisationen durchmachen. Ein großer Theil der Sterne soll (eben so wie die organischen Körper) durch Spaltung gemeinschaftlicher Bildungsmassen und schon gebildeter Weltkörper entstanden sein. Durch das ganze Weltall hindurch finden stets sich erneuernde Polarisationen statt, denn wäre dieses nicht, so würde nach Baumgärtner die Welt nach und nach zu einem einzigen Klumpen zusammengerinnen. Da nun dieses seit bereits einer Ewigkeit nicht geschehen ist, und da auch nicht angenommen werden kann, daß „am Rande des Weltgebäudes“ feste Körper sich befinden, die anziehend auf die Weltkörper wirken und dieselben dadurch in ihrer Lage erhalten, so bleibt nichts Anderes übrig, als die obige Annahme! Auch der Entwicklungsgang unserer Erde selbst ist eine aufsteigende Organisationsbewegung, zusammenhängend mit großen Entwicklungsströmungen, welche sich nicht allein über die Erdoberfläche ausbreiten, sondern auch mit allgemeinen Be-

wegungen im Weltraum im Zusammenhang stehen müssen. Das Entwicklungsgesetz beherrscht das Ganze. Freilich hat diese Entwicklungstheorie auf der anderen Seite zur nothwendigen Folge die Annahme, daß auch die einzelnen Weltkörper einer endlichen und allmäligen Auflösung entgegengehen — eine Annahme, welche durch astronomische Beobachtungen direct unterstützt wird und von welcher auch unsere Erde natürlich keine Ausnahme machen kann.

Daran reiht Verfasser einige nicht uninteressante Betrachtungen über die oft erörterte Frage, ob auch andere Himmelskörper als die Erde der Wohnsitz von Geschöpfen sein könnten? Er entscheidet sich zunächst dahin, daß Merkur, Venus, Erde und Mars nach ihrer physikalischen Beschaffenheit gleiche oder sehr ähnliche Geschöpfe zu tragen im Stande seien. Auch die Sonne selbst soll auf ihrem Kern diese Möglichkeit darbieten, wenn auch für Geschöpfe mit mehr abweichender Organisation. Ja selbst Jupiter und Saturn, vielleicht sogar Uranus und Neptun, sollen bewohnt sein, wenn auch durch Geschöpfe mit ganz anderer Organisation und aus viel feineren und weniger dichten Stoffen. Bewohner müssen aber nach Baumgärtner jedenfalls da sein, schon um deßwillen, weil man, wenn sie nicht da wären, an der Zweckmäßigkeit der Natur zweifeln müßte!

Verfasser fügt dem einige interessante Berechnungen über die Größe der astronomischen Welträume, d. h. soweit diese Größe unserer Berechnung zugänglich ist, nach Arago bei. So müßte das Licht, welches bekanntlich 42,000 Meilen in der Secunde zurücklegt, circa eine Million Jahre unterwegs sein, um von einem der entfernteren Nebelringe, welche das Teleskop erblicken läßt, bis auf unsere Erde und damit in unser Sehorgan zu gelangen! Es könnte sein, daß ein solcher Nebelring bereits vor einer Million Jahre oder vor kürzerer Zeit untergegangen oder verschwunden wäre, ohne daß wir so lange aufhören würden ihn zu sehen, als bis der letzte von ihm entsendete Lichtstrahl seine fast unendliche Bahn bis zu uns noch nicht vollendet haben würde.

Dieses Alles nun führt den Verfasser zu einer eigenthümlichen Ansicht über die Bestimmung des Menschen, welche die allen Hoffnungen entgegentretende Lehre beseitigen soll, daß die endliche Bestimmung des Menschen keine andere sei, als sich in Ammoniak, Kohlensäure und Wasser aufzulösen und damit neuen Pflanzen und Thieren zur Nahrung zu dienen. Das Naturgesetz, wonach ein stetiger Fortschritt in der Natur vom Niederen zum Höheren durch Millionen

Jahre hindurch stattfindet, muß nach Baumgärtner fortwirkend sein und sich auch über den heutigen Menschen hinaus geltend machen. Auf die jetzige Schöpfungsperiode wird eine dergleichen neue und damit eine höhere Entwicklung des Menschengeschlechts folgen. Ja diese Entwicklung muß sogar über Zeit und Raum der Erde hinaus sich erstrecken können, da, wie gezeigt, die Möglichkeit und selbst die Wahrscheinlichkeit eines späteren Erstarrens und Untergangs der Erde vorliegt. Da nicht blos der Mensch, sondern auch das Menschengeschlecht und die Menschheit selbst stirbt, so muß die Bestimmung des Menschen durchaus außerhalb des Todes selbst gesucht werden. Diese Nothwendigkeit verführt den Verfasser zur Aufstellung einer höchst künstlichen Theorie von materiellen Wechselwirkungen zwischen der Erde und den übrigen Weltkörpern, wodurch organische Theile von der Oberfläche der Erde möglicherweise ausgezogen werden sollen, um auf anderen Weltkörpern weiter verwendet zu werden. Dennoch soll dasjenige, was dabei gerettet wird, nicht der Körper, sondern die Seele sein. Ueber die hier nothwendig sich anreihenden Fragen, ob die Seele außerhalb des sie erzeugenden Körpers eine Existenz erhalten und so einer weiteren Entwicklung zugeführt werden könne? ob die Seele substantiell oder materiell sei? wie überhaupt diese ganze fernere Entwicklung beschaffen und was das letzte Ziel aller dieser Bewegungen sei? spricht sich der Verfasser mehr fragend, als beantwortend aus. Jedenfalls aber muß nach seiner schließlichen Meinung eine denkende Kraft vorhanden sein, auf welche die Naturgesetze selbst und der letzte Grund aller Dinge zurückgeführt werden müssen, und welche wir Gott nennen. Ein eigentlicher Begriff davon ist unmöglich. Auch sind ihm Gott und Natur nicht, wie so manchen Naturforschern, gleichbedeutend; eine Weltseele ist für ihn kein Gott. Ueberall herrscht Planmäßigkeit in der Natur, wodurch der Beweis einer geistigen, das Ganze umfassenden Kraft geliefert ist. Der Mensch soll sich einer reinen Gottesverehrung hingeben.

Es ist schwierig, in Kürze ein Urtheil über eine Arbeit abzugeben, welche soviel des Neuen und des Veralteten, soviel Geistreiches und Anregendes mit soviel Phantastischem und Unhaltbarem in sich vereinigt. Auch aus dem kurzen von uns gegebenen Resumé wird der aufmerksame Leser entnommen haben, daß sich der Herr Verfasser theils auf den Standpuncten der modernen, namentlich physiologischen Naturforschung, theils auf denen der ehemaligen Naturphilosophie bewegt. Eine Vereinigung dieser beiden Standpuncte ist aber heut zu

Tage, wo man die Naturphilosophie der Naturwissenschaft fast ganz geopfert hat, eine mißliche Sache. Der Herr Verfasser ergreift zwar mit richtigem Tact gerade diejenigen Puncte, auf die es bei einer philosophischen Betrachtung der Natur vorzüglich ankommt, und die, wie bekannt, bisher den meisten Anlaß zu Streitigkeiten gegeben haben, geht aber in ihrer Beantwortung viel weiter, als es der dermalige Stand unserer naturwissenschaftlichen Kenntnisse gestattet. Seine Theorie der Keimspaltungen ist mehr eine Theorie, als eine Thatsache und steht bis jetzt sehr vereinzelt in der Literatur da. Auch dürfte sich die neuere Geologie wenig einverstanden damit erklären, da die dreißig oder vierzig großen und allgemeinen Erdrevolutionen, welche der ganzen Theorie als nothwendige Unterlage dienen, von ihr nicht mehr anerkannt werden. Immerhin ist der Gedanke, daß die aufsteigende Metamorphose und Heranbildung der Thierwelt fortgesetzten Generationswechseln oder Verwandlungen der Keime ihre Entstehung verdanke, ein, wenn auch in dieser Allgemeinheit nicht neuer, doch an sich sehr fruchtbarer, dem vielleicht die fortgesetzte Forschung in nicht allzu langer Zeit mehr positive Unterlagen verleihen wird, als er zur Zeit noch besitzt und als ihm Herr Baumgärtner selbst zu geben vermag. Jedenfalls ist es verdienstlicher, Anstrengungen zur möglichsten Aufklärung dieser Fragen und Verhältnisse aus wissenschaftlichen Gesichtspuncten zu machen, als dieselben einfach einem mythischen Aberglauben zu überlassen. Mag dabei auch manches Verfrühte oder Unreife zu Tage treten, so wird doch die Forschung angeregt, und es werden die allgemeinen Umrisse sichtbar, in denen sie vorwärts zu gehen hat. Darüber, daß die Entstehung und Fortbildung der organischen Welt ehemals wie heute nur natürlichen und in den Dingen selbst gelegenen Ursachen und Gesetzen ihre Entstehung verdanken könne, dürften ohnedem heut zu Tage denkende und in Vorurtheilen nicht befangene Naturforscher ziemlich einerlei Meinung sein. Nach Ergründung dieser Gesetze zu forschen, muß daher jedenfalls als eine der hervorragendsten Aufgaben der Wissenschaft betrachtet werden — und zwar um so mehr, als die merkwürdigen und täglich sich vermehrenden Erfahrungen der Neuzeit über die Verwandlungsgesetze der thierischen Welt die Frage ihrer endlichen Lösung immer näher zu führen scheinen. Warum nun freilich gerade der Herr Verfasser, welcher am Schlusse des Buches seine religiösen Ueberzeugungen und seinen Glauben an einen extramundanen Gott offen bekennt, so eifrig nach einer solchen Lösung sucht, bleibt etwas unklar, da es doch gewiß für

ihn bequemer gewesen wäre, einem breitgetretenen Wege zu folgen und seiner Schöpfungsgeschichte nach den bekannten Mustern der Theologie und der theologischen Naturforscher über alle Schwierigkeiten hinwegzuhelfen. Aber sein Bestreben zeigt, daß das wissenschaftliche Bedürfniß bei ihm stärker gewesen ist, als sein theologischer Glaube.

Mit Recht legt der Herr Verfasser eine besondere Betonung auf die Entwicklungsgesetze der thierischen Welt, welche während einer unendlichen Reihe von Jahren und bestimmt durch Umstände, deren nähere Kenntniß uns vielleicht immer mangeln wird, stets Höheres und Vollkommneres bis zur endlichen Schöpfung des Menschen hinauf hervorgebracht haben, und wenn er der Ansicht ist, daß diese Entwicklung nicht aufgehört habe, sondern in ihrem weiteren Fortschritt zur Entstehung einer noch höher organisirten und höher befähigten Menschenart, als die jetzt lebende, führen werde, so ist dies eine schon vor dem Verfasser öfters ausgesprochene Vermuthung, welche man um so lieber annehmen wird, als damit dem menschlichen Streben nach Vervollkommnung ein gewisses Genüge geschieht. Wenn aber Herr Baumgärtner so weit geht, auf dieser Vermuthung sofort eine ganze Theorie von der Bestimmung des Menschen zu errichten, so spielt dabei offenbar die Phantasie eine größere Rolle, als der prüfende Verstand. Denn selbst abgesehen davon, daß die ausgesprochene Vermuthung doch immer nur eine Vermuthung ist und bleibt, würde eine solche Bestimmung den einzelnen Menschen schwerlich für die trostlose Lehre, daß er bestimmt sei, in Kohlensäure, Ammoniak und Wasser verwandelt zu werden, entschädigen, und es würde ihn auf seinem Todesbette schwerlich bekümmern, ob das Geschlecht, dem er angehört, nach einer Million von Jahren in höherer und vollkommnerer Gestalt wieder aufleben wird. Was Herr Baumgärtner als Bestimmung des Menschen ansieht, ist in Wirklichkeit nicht eine solche, sondern vielmehr eine Bestimmung des Menschengeschlechts, welche überdem in ihren letzten und entferntesten Zielen dadurch ziemlich illusorisch gemacht wird, daß sich der Verfasser selbst zur Annahme einer allmäligen Erstarrung oder Auflösung aller Himmelskörper und damit auch unserer Erde genöthigt sieht. In der That wird es dem Naturkundigen immer wahrscheinlicher, daß in dem Weltall nichts Bleibendes existirt, und daß jedes Einzeldasein, von der Eintagsfliege bis zu dem Milliarden Jahre lebenden Himmelskörper, sich nur darum aus dem allgemeinen Weltenschooße emporgerungen hat, um schließlich wieder in denselben zurückzukehren und seine ewigen, unzerstörbaren Atome zum

Aufbau neuer Welten, neuer Naturwesen herzugeben. Daß ein solches unsere Erde betreffendes Schicksal auch das auf ihr lebende Menschengeschlecht mit in den Untergang hineinziehen müßte, versteht sich von selbst, und die künstliche Theorie des Verfassers von einer möglichen Wechselwirkung der Erde mit anderen Weltkörpern, wodurch die veredelten organischen Keime der Erde an anderen Orten eine weitere Fortbildung erfahren sollen, ist eben nur eine Theorie, welche jeder positiven Grundlage entbehrt. Auf diese Weise wird über die Bestimmung des Menschen gewiß niemals etwas Haltbares erdacht werden können, und beweisen solche Versuche nur, wie groß der Mangel positiver Anhaltspuncte für Diejenigen ist, welche die Bestimmung des Menschen außerhalb des Menschen selbst suchen zu müssen glauben. Wer nicht zu der Erkenntniß durchgedrungen ist, daß das Leben sich selbst Zweck ist, und daß jeder Moment des Daseins im Momente selbst seine Bestimmung erfüllt, wird es allerdings trostlos finden, daß der Mensch nur dazu da ist, in Kohlensäure, Wasser und Ammoniak verwandelt zu werden! Wer aber weiß, daß im Weltall Nichts vergeht, und daß das Geheimniß des Daseins in einem ewigen Kreislauf ruht, in welchem der Einzelne nur ein Glied einer endlosen Kette bildet, wird sich vielleicht des Bewußtseins freuen, daß er durch sein Leben seine natürliche Aufgabe erfüllt und durch seinen Tod der Gesammtheit das zurückgegeben hat, was er eine Zeitlang leihweise von ihr entnommen hatte. Und dieses zurückgegebene Capital besteht nach solcher Lehre nicht blos, wie Herr Baumgärtner meint, in Kohlensäure, Ammoniak und Wasser, sondern in dem ganzen leiblichen und geistigen Beitrag, den der einzelne Mensch durch seine Existenz selbst zum Bestehen der Menschheit geliefert hat. Mag dieser Beitrag noch so groß oder noch so klein sein, er hat dazu gedient, jenes Bestehen möglich zu machen, und dadurch in dem Momente des Bestehens selbst seine Bestimmung erfüllt. Was dabei die letzten Ziele der Menschheit im Kreislauf der Welten selbst sein mögen, und ob dieselbe mit allen ihren Schätzen, mit allen ihren physischen und geistigen Erwerbungen einem schließlichen Untergange entgegeneilt oder ob sie Mittel finden wird, diese Schätze der Ewigkeit zu retten — dieses sind Fragen, welche unseren Erkenntnißmitteln zu fern liegen, als daß sie ernstlich discutirt werden könnten. Nur so Viel ist gewiß, daß die in den Gang der Civilisation hineinverflochtene Menschheit mit allen Kräften einer steten geistigen und materiellen Vervollkommnung für ihre zeitliche Zukunft entgegenstrebt, und daß es edle und große Naturen unwider-

stehlich drängt, ihre Kräfte der Erreichung dieses Zieles und der allmäligen Erforschung der Wahrheit zu widmen. In Nichts mehr als in einem solchen Streben wird es dem Einzelnen fühlbar, daß auch innerhalb der Menschheit selbst Nichts verloren geht, und daß der kleinste Gedanke, den ein Mensch vor uns gedacht hat, oder den wir selbst denken, fruchtbar für alle Zukunft bleibt. Die Menschheit ist gerade so wie der einzelne Mensch ein Organismus, in welchen der Einzelne gleichsam wie ein Atom für kurze Zeit eintritt, seinen Beitrag zum Bestehen des Ganzen liefert und dann dasselbe wieder verläßt, um neuen und anderen Atomen Platz zu machen. Aber damit hat er auch seinem Dasein eine bestimmte Bedeutung für das Ganze gegeben, welche, so lange dieses besteht, nicht verloren gehen kann. „Wo sind die Todten?" fragt Schopenhauer und antwortet: „Bei uns selbst! Trotz Tod und Verwesung sind wir noch Alle beisammen!" Nichts kann wahrer sein! Nicht blos die leiblichen Stoffe, sondern auch die Gedanken unserer Vorfahren sind in uns, bei uns und wirken mit uns für die Zukunft. Und gerade die materialistische Schule, welche man so trostloser Meinungen bezüglich der Bestimmung des Menschen beschuldigt, dürfte am meisten geeignet sein, uns diese Wahrheiten klar zu machen. Denn mit dem ewigen Kreislaufe der Stoffe ist für sie auch der ewige Kreislauf des Geistes gegeben, beide innerhalb einer gegebenen Zeit stets höheren und vollkommneren Formen zustrebend, und wie sich die Producte des letzteren durch Ueberlieferung in immer gesteigerter Zahl und Größe auf die Nachwelt fortpflanzen, so liefern die Stoffe von Geschlecht zu Geschlecht durch Fortpflanzung und geleitet von dem merkwürdigen Gesetze der Erblichkeit geistiger Befähigung oder Anlagen stets mehr und höher zur Aufnahme und Weiterbildung jener Producte befähigte Wesen. Ja selbst für diejenigen, welche den Glauben, daß wir nach dem Tode fortleben, festhalten, kann eine solche Ansicht von ihrer irdischen Bestimmung für die Dauer des Erdenlebens selbst vollkommen ausreichend erscheinen, und sie ist jedenfalls von weniger egoistischen Motiven geleitet, als die Meinung derjenigen, welche das irdische Leben nur als eine Vorschule für die Fortbildung ihrer eigenen Persönlichkeit in einem jenseitigen Dasein angesehen wissen wollen.

Was des Verfassers weitere Ansichten über die Polarisation der Himmelskörper und über die Bewohnbarkeit oder Bewohntheit der Sonne und der übrigen Planeten unseres Sonnensystemes betrifft, so geht derselbe auch hier weit über die Grenzen des unserer Erkenntniß

Erreichbaren hinaus. Bekanntlich sind über die Bewohnbarkeit der Planeten gerade die Astronomen meist ganz anderer Ansicht, und muß überhaupt die Entscheidung einer solchen Frage unter allen Umständen den Leuten vom Fach überlassen bleiben, da d.r bloße Gesichtspunct der Zweckmäßigkeit hier gewiß nicht zu einer bestimmten Beantwortung ausreichen kann. Die Astronomie hat schon so manches Unglaubliche geleistet, daß man nicht daran verzweifeln darf, daß sie uns auch hier mit der Zeit positivere Anhaltspuncte zur Ergänzung unseres Wissens liefern wird, als wir jetzt besitzen. Was aber gar den Beweis anlangt, den Herr Baumgärtner für seine angenommene Polarisation der Himmelskörper aus den Verhältnissen des Weltalls hernimmt, so muß derselbe als gänzlich verunglückt angesehen werden, und wäre es in der That interessant zu erfahren, was Herr Baumgärtner des Näheren unter dem Ausdruck „am Rande des Weltgebäudes" verstanden wissen will. Daß das Weltgebäude irgendwo ein Ende oder einen „Rand" habe, kann doch eigentlich im Ernste Niemand glauben, und gerade der Umstand, den Herr Baumgärtner hervorhebt, daß nämlich die Welt, obgleich seit einer Ewigkeit bestehend, noch nicht auf einen einzigen Klumpen zusammengeronnen ist, beweist die Unendlichkeit des Weltalls und seine Bevölkerung mit Himmelskörpern, welche sich nach allen Richtungen einander nach den Gesetzen der Gravitation die Waage halten, durch alle Räume hindurch.

Diese und die früheren Ausstellungen abgerechnet, kann das Buch des Herrn Baumgärtner immerhin als anregende und geistreiche Lecture für den gebildeten Leser empfohlen werden; es ist zum Wenigsten wieder ein neuer Beweis für den großen Einfluß, welchen die empirischen Wissenschaften zur Berichtigung unserer allgemeinen und namentlich speculativen Meinungen über die höchsten Interessen der Menschheit nach und nach gewonnen haben.

Dr. L. Büchner.

Literaturblatt.

Leitfaden für den gesammten Turnunterricht. Herausgegeben von Rudolph Schultze und Dr. Ed. Angerstein. 2 Theile. Berlin, 1859, im Selbstverlage.

Eine ausführliche Anzeige und eine gebührende Würdigung des vorliegenden Buches müssen wir den betreffenden Fachblättern und den pädagogischen Zeitschriften überlassen. So wenig die Specialitäten des Unterrichts in das Gebiet der „Anregungen" fallen, so giebt uns doch die vorliegende, in ihrem Felde, wie es uns scheinen will, sehr gründliche und praktische Schrift bewährter Fachmänner Anlaß zu einigen allgemeinen Betrachtungen. Sicherlich ist die Ausbreitung des Turnunterrichts eine Frage der allgemeinen Bildung überhaupt geworden und es ist nicht mehr möglich, dieselbe nur nach ihrer medicinisch-pädagogischen Seite zu betrachten. Zunächst können wir uns freilich nur herzlich der Wiederaufnahme der Gymnastik erfreuen. Die körperliche Ausbildung während der Schuljahre ist so lange und so schreiend vernachlässigt worden, das Mißverhältniß der geistigen Anstrengung zur leiblichen Entwicklung in so schroffer Weise an den Tag getreten, daß es zur Abhülfe die höchste Zeit war. Auch ist dem von vielen Seiten gemachten Einwande, daß diese Entwicklung nicht eigentlich Sache der Schule und des Unterrichts wäre, leicht und schnell zu begegnen. Die Schule hat mit der weiter und weiter greifenden Ausdehnung ihrer Anforderungen, mit der Ueberbürdung ihrer Unterrichtsgegenstände auf die Zeit und Personen aller Schüler derart Beschlag gelegt, daß sie einer allgemeinen Verantwortlichkeit für die gesammte Entwicklung gar nicht entgehen konnte. Es war also sehr zweckmäßig, wenn sie neben der geistigen, die Sorge für die körperliche Ausbildung selbst übernahm, und es kommt nur noch die Frage, welche Mittel dazu angewendet und welche Resultate im Allgemeinen dabei erreicht wurden. Wir wissen, daß officiell und für den Zweck körperlicher Entwicklung und Kräftigung das Turnen in den Kreis der Lehrgegenstände aufgenommen, von den höheren auf die niederen Unterrichtsanstalten, von den Knaben- auf die Mädchenschulen allmälig ausgedehnt worden ist.

Was nun die körperliche Kräftigung unserer Jugend anlangt, so hat der Turnunterricht bereits die besten Resultate hervorgebracht. Er hat freilich mit ganz unübersehbaren Schwierigkeiten zu kämpfen, es stehen ihm die sonstigen Anforderungen der Lehranstalten, die Verkümmerung eines Geschlechtes, welches bald ebenso verlernt haben wird, gesunde Kinder zu zeugen, als gesunde Gedanken, die frühzeitige Ueberreizung der Schüler mit Genüssen, ja Thorheiten und Laster unserer Kinderwelt entgegen. Vier Stunden, die im besten Falle dem Turnen gewidmet sind, können in keiner Weise ausreichend oder auch nur zulänglich sein. Aber trotz dieser Mängel sind segensreiche Folgen des Turnunterrichts sehr entschieden wahrzunehmen,

besonders wo es den Lehrern gelungen ist, in den älteren Schülern ein Gefühl für die Wichtigkeit dieser Seite der menschlichen Ausbildung zu erwecken, wo es ihnen gelungen ist, über die „Turnstunde" hinaus die Uebung der Kraft zu einer Aufgabe der Selbstthätigkeit zu machen.

In der zwangsweisen „Stunde" liegt ein erstes und wesentliches Uebel. Dem Turnlehrer stehen wenig andere Formen und Mittel zu Gebote, als dem sonstigen Erzieher und das widerwillige Gefühl der Kinder gegenüber dem Schulzwange überträgt sich leicht auch auf den Turnunterricht. Hier aber hat der Widerwille schlimmere Folgen. Es ist möglich, einem Knaben trotz seines Widerstrebens den pythagoräischen Lehrsatz und die Unterscheidungen der schwachen und starken Verba beizubringen, es ist vielleicht auch möglich, ihm Barrenschwingungen und Querhang und Wechselhang an der Leiter zwangsweise zu lehren. Aber das abstracte Wissen kann ihm nützen, auch ohne Freude daran, der zwangsweise Turnunterricht wird wenig Früchte tragen. Wenn der Schüler nicht mit ganzem, ungetheilten Sinn bei demselben betheiligt ist, wenn er nicht selbst den Trieb in sich fühlt, seine Kräfte anzuspannen, seine körperlichen Fähigkeiten zu erweitern, so sind die Resultate kaum nennenswerth. Einsichtige Turnlehrer haben uns versichert, daß für ein Drittel der Schüler der Turnunterricht in dieser Weise verloren geht, abgesehen von Denen, welche väterliche Abneigung gegen diesen Zweig des Unterrichts und mütterliche Verzärtelung überhaupt gar nicht zur Theilnahme gelangen läßt. In der That aber wäre es gleich ungerecht, die Turnlehrer und die Schüler verantwortlich zu machen. Die Lehrer betrieben das Ganze gern in einer frischeren Weise, ließen bei kleineren Schülern gern dem Spieltriebe allen möglichen Raum, förderten bei älteren die Selbständigkeit. Aber die Zeit ist gemessen, wenige Turnstunden sind zwischen Dutzende von anderen hineingedrängt. Die Schüler, ermüdet von Syntax und Stylistik, von Zahlen und Vocabeln, von mathematischen Formeln und geographischen Bestimmungen, kommen mit der anmuthigen Aussicht zu den Turngeräthen, hier ausruhen zu können. Möglicherweise steht ihnen nach der Turnstunde noch eine freie Arbeitsstunde in Aussicht, wo denjenigen, welche, vom Dauerlauf ermüdet, gähnen, durch einige freundschaftliche Rippenstöße und das Aufgeben eines Strafcapitels der Standpunct eines echten Schülers klar gemacht wird.

Die Sache ist in der That nicht so spaßig, als sie vielleicht klingt. Der Turnunterricht (oder sagen wir lieber gleich die Gymnastik) ist noch viel zu widerwillig, viel zu episodenhaft in das Bereich der Schule aufgenommen. Man hat in den meisten pädagogischen Kreisen auch noch keine Ahnung, welche Wichtigkeit mit dem Gegenstande verknüpft ist. Man läßt sich von der Zeit und der allgemeinen Stimmung treiben, aber widerwillig und langsam. Dreimal mehr, sechsmal mehr Zeit für die körperliche Ausbildung wäre erforderlich. Dann wird dieselbe in den Schülern ein freies, lebendiges Gefühl ihres Selbst erwecken, dann ist es möglich, die Kräftigung zur wirklichen Gesundheit zu fördern, dann wird es dem Lehrer der Gymnastik ein Leichtes sein, durch Hinweis auf höhere Disciplinen den Schülern einen freudigen Wetteifer einzuflößen.

Denn noch wird zu einseitig auf die bloße Kräftigung Rücksicht genommen. Noch übersieht man, daß die volle Ausbildung des Körpers durch den Turnunterricht allein nicht erreicht wird. Gewandtheit, Eleganz, Sicherheit in einzelnen körperlichen Fertigkeiten halten wir aber für mindestens ebenso nothwendig, als die Ausbildung der Muskeln. Viele Turnlehrer treiben aber die Schüler nach einer Richtung hin, deren letztes und höchstes Ziel die Leistungen Rappo's und ähnlicher Meß-Athleten sein würde. Wir glauben deßhalb, daß zu dem Turnen das Fechten mit verschiedenen Waffen, das Reiten, sowie Schieß- und Schwimmübungen sich hinzugesellen müßten. Auch der Tanzunterricht wird um so weniger außer Acht zu lassen sein, als hier eine Verwilderung und Verrohung einreißt, die keineswegs erfreulich ist. Es kann allerdings sein, daß zahlreiche Schüler, welche Rappier- oder Floretfechten, oder Reiten erlernen, in ihrem späteren Berufe keiner Waffe bedürfen, in späteren Lebenstagen nicht im Stande sind, sich ein Reitpferd zu halten. Aber nichtsdestoweniger ist die körperliche Gewohnheit und der einfache Anstand, der aus diesem Unterricht erwächst, hoch anzuschlagen und wir behaupten, daß erst damit eine moderne Gymnastik erreicht sein würde.

Wir betonen den Punct des Anstandes und der Gewandtheit sehr ausdrücklich. Wie auf allen Lebensgebieten, so fängt auch in den Formen ein ruder und widerwärtiger Amerikanismus an, Ausbreitung zu erlangen. Einige Leute haben sogar dem Turnen und seinen Resultaten diese Erscheinung zuschreiben wollen. Wir glauben, das Turnen nicht verantwortlich machen zu dürfen. Der neue Anstand, welcher die Stiefelsohlen so laut wie möglich bemerklich macht, und sich breit auf die Tische flegelt, beliebt allerdings sich für Kraft auszugeben und Turnvater Jahn hat diesem Tone das Wort geredet. Aber im Allgemeinen werden die Vertreter der Gymnastik so schlimme Ausschreitungen von sich ablehnen und eben deßhalb einer vollständigen oder wenigstens annähernden Gleichberechtigung mit der geistigen Bildung der Menschen entgegenstreben. Daß sie bald einer allgemeinen Einsicht und unbedingten Förderung begegnen, wollen wir aber ebenso herzlich wünschen, als sie es selbst thun können, denn es ist widersinnig, bei der seither üblichen Vernachlässigung und Verweichlichung des Körpers von harmonischen Naturen zu sprechen. * *

K. v. Holtei, **Die Eselsfresser.** Roman in drei Bänden. Breslau, Eduard Trewendt. 1859.

Eselsfresser nennen die Berliner bekanntlich die Schlesier und der Titel ist insofern richtig gewählt, als das vorliegende Buch nicht allein zum großen Theil in Schlesien (der vom Verfasser immer treffend geschilderten Heimath) spielt, sondern zu seinem Helden einen echten Schlesier, Eduard Walter, und in dessen Diener, Peter Fiebig, eine Art schlesischen Sancho Pansa dieses modernen Don Quixote hat. Peter Fiebig ist die beste Figur des ganzen Buches, trefflich durchgeführt in seinem immer gleichen drastischen Humor, der ihm selbst nur durch die immer wieder-

kehrende Benennung „Eselsfresser“ getrübt wird. Wenn ich vorhin das Beiwort: modern brauchte, so muß ich doch sogleich bemerken, daß sonst nichts Modernes an diesem Buche ist, sondern daß es fast in jeder Beziehung einer veralteten Richtung huldigt. Die äußere Form erinnert an die Jean Paul'schen „Hundsposttage“. Dergleichen konnte man sich damals gefallen lassen — daß aber jetzt kein Autor seine Leser glauben machen kann, er erhalte die Materialien zu seinem Roman von fremder Hand zugeschickt — und endlich gar als Zettel in Garnknäuel gewickelt, die seine Kinder aufstricken müßten, so daß die Abschnitte statt Kapitel „Strümpfe“ überschrieben sind, — das liegt auf der Hand und ist ein sehr altmodischer Spaß, der schwerlich noch bei Jemand verfangen wird. Nicht minder veraltet ist dieses Verfolgen eines Lebenslaufes von den Schuljahren bis in die spätesten Lebensjahre. Die Gestalten, die zwei genannten Helden ausgenommen, tauchen und verschwinden wieder und bei manchem Interessanten kommt es doch nie zu einer Spannung in Bezug auf Charakteristik und Handlung. In gemächlicher Breite nach Art der „Vierzig Jahre“ desselben Verfassers dehnt auch hier sich der Weg durch vierzig Jahre hindurch und erinnert überhaupt dadurch mehrfach an jenes Werk. Denn was jenen Memoiren das größte Interesse verlieh, verleiht es auch diesem Roman: die Erinnerung an selbst durchlebte Zustände verschiedener Zeitepochen, an interessante Persönlichkeiten, die leicht erkennbar portraitirt an uns vorübergeführt werden, so z. B. im ersten Bande Adolph Menzel, Zeune, Jahn, Heinrich v. Kleist u. s. w., im zweiten Karl Ritter, Hans Friedrich v. Raumer, Hegel, Chamisso, Alexander von Humboldt, im dritten Feuchtersleben und Andere. Dazu gleich im Anfang die freilich oft, aber hier doch als ein Selbsterlebtes mit Wärme und Wahrheit geschilderten Zustände Schlesiens während Napoleon's Herrschaft und ihrer Vernichtung. Um so mehr ist zu bedauern, daß wir nicht das Gleiche der Schilderung der Stimmungen und Ereignisse in Preußen und Oestreich während der Julirevolution und der Zeit von 1848—1852 nachrühmen können. Der Verfasser sieht sie nur durch die verdunkelnde Brille der Reaction und wird durch seine Auffassung wol nur ein sehr kleines Publicum befriedigen. Der Roman enthält zwar Wahrheit in der Charakteristik seines Helden — aber es ist doch nur ein verfehltes, unbefriedigtes Leben, das wir sich vor uns abwickeln sehen, für das wir nicht viel Sympathien haben. Es ist allerdings am Besten mit seinen eigenen Worten geschildert, als er im letzten Kapitel des Buches wie im ersten wieder im alten Wagenschuppen seines heimathlichen Schwalbendorf träumt und an sich vorüberziehen läßt, was er gewünscht, errungen, geliebt, gehaßt, geirrt, gefrevelt, gebüßt:

„Je nun, er hätte können besser sein, reiner, nützlicher, dieser Lebenslauf. Er hätte auch glücklicher sein können — doch das ist meine Schuld. Was mir Gutes geschehen, kam von Oben; was ich Uebles erduldete, hab' ich mir zugezogen. Und endlich geht es um so viel besser aus, als ich erwarten durfte. Verdient habe ich es nicht, doch ich kann mich bestreben, es zu verdienen!“

L. O.

Notizen.

Bildhauerkunst. Das Denkmal Arndt's zu Bonn wird, wie man uns von daher schreibt, der Meisterhand Ernst Rietschel's in Dresden anvertraut werden. Bis jetzt sind bereits an das dortige Comité über 25,000 Thlr. an Beiträgen eingegangen. — Derselbe Meister ist nun auch mit der Ausführung des grandiosen Lutherdenkmals beschäftigt, von dem einstweilen jedoch erst einzelne Figuren in der Anlage vollendet sind. — Auch das in Prag intendirte große Monument des Fürsten Schwarzenberg soll in Dresden entstehen, das Comité hat für E. Hähnel entschieden, der jetzt noch am Monumente König Friedrich August II. von Sachsen arbeitet. — Ueberhaupt fehlt es neuerdings nicht an Aufgaben für Bildhauer und die in verschiedenen Städten beabsichtigte Aufstellung eines besonderen Schillerdenkmals wird Gelegenheit zu einem interessanten und fruchtbaren Wettstreit geben. Daß die Schöpfung mehrerer Schillerstatuen ein Pleonasmus sei, ist freilich nicht zu läugnen, aber vor einem derartigen Pleonasmus wäre die griechische Plastik, auf welche sich ja unsere Kritiker immer gern zu berufen pflegen, sicher nicht zurückgeschreckt. Näheres ist bereits über die eingesandten Entwürfe zur Mannheimer Schillerstatue bekannt geworden. Es war von vornherein die Aufgabe, an diesem Orte, wo der Dichter seine ersten Lorbeern pflückte, dessen Jugendlichkeit vor Allem zu betonen, ihn als eben mit feurigem Muthe seine Laufbahn beginnend darzustellen; diesem Gedanken sind denn auch die meisten Entwurfe nachgekommen, an denen sich wackere Meister betheiligt haben. — Für die Kölner Eisenbahnbrücke ist nun auch der Bau von Mittel- und Eckthürmen durch Strack, sowie von zwei Reiterstatuen Friedrich Wilhelm's IV. und des Prinzregenten von Preußen durch zwei Berliner Bildhauer beschlossen worden. Die architektonische Zierde soll noch im Laufe dieses Jahres vollendet sein.

Von den **Classikern** Goethe und Schiller erscheinen gegenwärtig zwei neue Ausgaben, die besonders anzusprechen geeignet sind. Goethe's sämmtliche Werke sind diesmal auf 6 Bände groß Lexicon-Octav mit gespaltenem Satz vertheilt, deren Gesammtpreis 12 Thlr., also bedeutend weniger beträgt, als der aller vorhergehenden Ausgaben; Schiller wird wieder in 12 Bänden, aber mit einem von Prof. Meyer in Nürnberg genau revidirten Texte, in gefälligem Octav-Format ausgegeben. Während dieser Gelehrte eine eigentliche kritisch-commentirte Ausgabe Schiller's vorbereitet, erschienen die Gedichte bereits in einem gesonderten Prachtbande, der freilich, trotz all seiner Pracht, den echten Freunden der Dichtkunst nicht allzuviel Vergnügen bereiten dürfte.

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig. Druck von Alexander Wiede.

Die Poesie der Gegenwart.

Offene Briefe an einen „Leser".

I.

Wenn von den verschiedensten Klagen, die jemals in tausend Variationen angestimmt worden sind, eine im Stande war, gleichzeitig einen tief schmerzlichen und einen komischen Eindruck zu machen, so ist es sicher die Ihre, lieber Freund. Sie klagen, daß Ihnen die Poesie der Gegenwart beinahe vollständig verleidet worden sei. Und zwar keineswegs, weil Sie sich von den verschiedenen Richtungen und Strömungen abgestoßen fühlten, weil eine gewisse geistige Bequemlichkeit gern der Mühe, neue Formen und neuen Inhalt zu erfassen, überhoben sein möchte, keineswegs, weil Ihnen die Dichter, die das Glück hatten, vor Ihren Tertianerjahren geboren zu werden, nun auch unbedingt als die besten, als die letzten, in denen sich die poetische Kraft der Nation ausgelebt habe, erschienen. Nein, die Dichtung der Gegenwart zwingt Sie zu einem fortwährenden Reflectiren, die Ueberzahl von kritischen und ästhetischen Controversen, welche Sie über jede neue poetische Erscheinung lesen und hören müssen, verkümmert Ihnen den Genuß; selbst wo die Naivetät des Schaffens vorhanden wäre, behaupten Sie nicht mehr die Unbefangenheit der Aufnahme zu besitzen. Mit einem Worte, wenn Sie weniger über die Dichtung der Gegenwart lesen müßten, würden Sie mehr von derselben lesen und es ergeht Ihnen wie dem guten Jüngling im arabischen Märchen, der, vor einen Schrein voll Kostbarkeiten mit verbundenen Augen geführt, von irgend einem alten Zauberer detailirte Beschreibungen dieser Kostbarkeiten und Seltsamkeiten hören muß. Der Jüngling möchte in brennender Ungeduld zugreifen und sich Einiges aneignen, wenigstens

mit eigenen Augen die Herrlichkeit sehen. Aber je lauter und bestimmter der Zauberer sich über den Glanz und die Pracht ausspricht, desto fester zieht er die Binde. Je schärfer er vor einzelnen gefährlichen Seltsamkeiten warnt, desto energischer hält er seinen Pflegebefohlenen, der eigene Ueberzeugung gewinnen will, an sich. Am Schlusse schlägt er den Schrein zu und spricht die Hoffnung aus, daß der Jüngling befriedigt sei und kein Verlangen weiter nach den Herrlichkeiten tragen werde. Ja, schwere Flüche und die Rache aller Geister, die zwischen Felsklüften und drei Lachter unter dem Wasser wohnen, werden auf ein etwa wiederkehrendes Verlangen gelegt. — Genau in diesem Falle glauben Sie sich zu finden. Die Kritik giebt Ihnen die allerdeutlichsten Anschauungen von der Dichtung unserer Tage. Sie detailirt, sie preist an, sie verwirft und verbietet. Auf alle Fälle aber sind Sie zum Schluß gewarnt, kein Verlangen nach eigenem Genuß, nach eigener Ueberzeugung zu tragen. Wehe Ihnen, wenn Sie es dennoch thun sollten. Der Friede Ihres Hauses, die Blüthe Ihres Geschäftes ist gefährdet, sind Sie Gymnasiallehrer, so werden die Secundaner, welche ihre Urtheile aus dem letzten Bande von Gervinus und Julian Schmidt schöpfen, alle Achtung vor Ihnen verlieren, sind Sie Kaufmann, so kann sich das Unglück ereignen, daß Ihre Tochter einen Maler und nicht Ihren Compagnon heirathen will. Jedoch, Sie sagen, daß Sie es selbst auf diese Gefahr hin wagen wollen. Da Sie weder Conrector eines königlichen Gymnasiums, noch Inhaber eines Leinengarngeschäftes sind, auch keine Tochter besitzen, und da Sie somit vor dem ärgsten Unheil, welches einen modernen Leser trifft, der nicht bei der Kritik stehen bleibt, sondern zum Genuß der Production übergehen will, einigermaßen gesichert sind, so begreife ich Ihr lebhaftes Verlangen, sich endlich einmal mit gewissen Dingen, die Ihnen wieder und wiederum den Genuß stören, abzufinden. Sie sagen mir in Ihrem Schreiben, daß Sie jeden, der bis dahin gelangt sei, beneiden, und sind wahrscheinlich ein Anhänger der Homöopathie, die Uebel mit Uebel vertreiben will. Anders mindestens wüßte ich mir Ihre freundliche Aufforderung, Ihnen über die Poesie der Gegenwart zu schreiben, nicht zu erklären. Aber nachkommen möchte ich derselben nach bestem Wissen und Gewissen. Es ist wenig genug, was ein Einzelner zur Klärung von Wirrnissen vermag. Wenn aber derselbe durchaus nicht allein steht, sondern vielmehr eine allgemeine Ueberzeugung, und gleichsam die Meinung beinahe aller Derer, welche sich durch die von Ihnen beklagten Hindernisse und unerfreulichen

Erscheinungen hindurchgekämpft haben, ausspricht, so stellt sich das Verhältniß wesentlich anders. Unzweifelhaft würden Sie selbst den vielfachen kritischen Widersprüchen und allen sinnverwirrenden Auseinandersetzungen weit weniger Aufmerksamkeit geschenkt haben, wenn Sie Ihrer Theilnahme gegenüber einige sichere Grundanschauungen gehabt hätten. Derartige Grundanschauungen sind wohl zu trennen von dem starren Eigensinn, über welchen Sie Klage führen.

Aber, wenden Sie ein, derartige Grundanschauungen sind eben wieder Reflexion, wiederum Kritik, wiederum zeitraubend, genußstörend und peinlich. Sie treiben offenbar die Furcht zu weit und sehen, einmal von der Existenz der Gefahr überzeugt, dieselbe auch an Puncten, wo sie möglicherweise gar nicht existirt. Ueberhaupt nicht zu reflectiren hieße soviel als von der Kunst blos gewisse nervöse, sinnliche Eindrücke zu empfangen, deren Zauber zerstört sei, sobald man sich ihrer klarer und schärfer bewußt werde. In diesem Sinne sind der italienische Müßiggänger des vorigen Jahrhunderts, der sich Stanzen aus „Tasso", unbekümmert um den Sinn, des Wohlklangs halber vorlesen läßt, sind der Musikgourmand unserer Tage, dem Bellini'sche Melodien den Lärm der Gerichtsstube oder des Waarenmagazins aus den Ohren spülen müssen, nicht reflectirt. In diesem Sinne hätte der größte unserer naiven Dichter, hätte Goethe niemals einen reinen, unbefangenen Kunstgenuß gehabt. Doch die Sache ist zu ungereimt, sie weiter zu verfolgen. Vor der einfachen Reflexion, die direct dem freudigen oder schmerzlichen, dem emportragenden oder niederschlagenden Eindrucke, welchen Ihnen eine Dichtung, oder ein Kunstwerk irgend welcher Art gemacht hat, folgt, werden Sie sich nicht retten können, so lange Sie überhaupt geistige Erhebungen und Genüsse suchen. Freilich ist es ein gewaltiger Unterschied zwischen der eigentlich aufnahmefähigen Natur, welche die Eindrücke immer zusammenhält, welche die Mängel des Einzelnen um des Ganzen willen leicht übersehen kann, ja die sogar im Stande ist, wo ihr das Ganze nicht zusagt, sich noch am Einzelnen zu erfreuen, — und der reflectiven und kritischen Art und Weise, welche die Wirkung auf die Phantasie nicht kennt und der Wirkung auf den Verstand gewisse Voraussetzungen entgegenstellt, die selten oder nie zutreffen. Die eine Natur wird nicht leicht in den Fall kommen, ein Tüchtiges und Rechtes unbedingt abzulehnen, wenn ihr auch ein Anderes mehr zusagen mag; die andere Natur wird zwar denjenigen Schöpfungen, welche ihren verständigen Anforderungen am meisten entsprechen, den Beifall nicht versagen, aber einen wirklichen

Kunstgenuß nie und unter keinen Umständen haben. Nach dieser Richtung dürfen Sie vollständig beruhigt sein. Und wenn Sie einwenden, daß Sie sich nicht gegen die Reflexion, die sich aus den Eindrücken ergiebt, verwahrt hätten, sondern vielmehr gegen die Anschauungen, die man von vornherein an die Dichtung heranbringe, so übersehen Sie den Unterschied, der zwischen kritischer und reflectirter Willkür, und Voraussetzungen stattfindet, die für den Genuß der Dichtung eben so nothwendig sind, als die Kenntniß der Sprache, in welcher gedichtet ist.

Bei jedem poetischen Werke der Gegenwart sind es drei einfache Fragen, welche sich einzustellen pflegen. Ist es lebendig und lebensfähig? ist es poetisch? ist es künstlerisch? Für die vollendete Dichtung scheint es nun freilich unerläßlich, alle drei Fragen bejahen zu können. Aber da es leider eine Anzahl von poetischen Werken der Gegenwart giebt, welche nur einer Anforderung entsprechen: Romane und Dramen, die vielleicht sehr lebendig und lebensfähig, doch nicht eigentlich poetisch sind, epische Dichtungen, in denen sich viel künstlerische Feinheit, aber kein Hauch des Lebens zeigt, lyrische Gedichte, die von lebendigem poetischem Gefühl durchströmt, doch ohne künstlerische Reife und Vollendung sind, — so dürfen wir über diesen Punct keineswegs rasch hinweggehen. Ja, er ist überhaupt der einzige, der uns aufzuhalten hat. Denn, lieber Freund, wo unsere drei Fragen bejaht sind und bejaht werden, hört für uns die weitere Kritik und Reflexion auf, oder kömmt wenigstens erst lange nach dem Genusse zurück. Nur die kritische Willkür und Anmaßlichkeit, nur die Genußunfähigkeit, die politische, religiöse, sociale und Gott weiß welche Abstracta an die Kunst heranbringt, begnügt sich nicht hiermit. Das ist aber dieselbe Anmaßlichkeit, welche selbst einem Gebilde, das nicht voll Leben, nicht poetisch und nicht künstlerisch ist, jedem beliebigen Mannequin, sobald derselbe mit den Lappen ihrer kritischen und wissenschaftlichen Forschung behängt erscheint, zujubelt.

Es scheint leicht und beinahe zu leicht, sich mit diesen wenigen Anforderungen genügen zu lassen. Die modernen Dutzend-Lessings, wie sie im Winkel vieler Zeitungen, auf den Kathedern unzähliger Quinten und Quarten, in den Hörsälen vieler Universitäten zu finden sind, werden spöttisch und sauer lächeln. Sie werden meinen, auf diese Art freilich und unter so bescheidenen Voraussetzungen sei es leicht, an der gesammten Poesie der Gegenwart Interesse zu nehmen und zu hegen. Man darf sie nicht daran erinnern, daß ihr großer Vorfahr

oder vielmehr — denn Gott soll uns bewahren, Lessing für den Vater dieses Gelichters anzusehen! — der Heros, auf den sie sich übler Weise berufen, mehr als zufriedengestellt gewesen sein würde, wenn er die drei Eigenschaften bei einer dichterischen Arbeit in vollkommenem Gleichmaß gefunden hätte. Sie sind, wenn sie anders dies zugeben, weiter als Lessing. Man hat jetzt ganz andere Anforderungen zu stellen, bei dem „neuesten Stand der Forschungen" passirt ein poetisches Werk nicht mehr so leicht mit der ungründlichen Geschichts- oder Naturanschauung, welche die Poeten gemeinhin haben! Man ist seitdem reifer geworden, ja wohl, ja wohl, manchmal dünkt es uns überreif.

Andere aber, welche jesuitischer und in der That ein wenig verständiger sind, halten es für besser und sicherer, einen Schritt Weges mit uns zu gehen. Sie sagen: auch wir fordern vor Allem, daß die Dichtung der Gegenwart lebendig und lebensfähig sei. Wir wissen sehr gut, was wir darunter verstehen und es kömmt nur darauf an, zu erfahren, was ihr dabei gedacht haben wollt? In der That, verehrter Freund, haben die Herren ein Recht, diesen ersten und wichtigsten Punct zu betonen. Ja, bevor wir selbst über denselben nicht einig sind, sehe ich kein erfreuliches Resultat unserer Verständigung, und darum zunächst: Was heißt Leben und Lebensfähigkeit in der Dichtung der Gegenwart?

Adolf Stern.

Das männliche Personal des Berliner Königlichen Schauspiels.

Wir wissen nicht, ist die Aufgabe, die wir uns in Nachfolgendem gestellt haben, leicht, ist sie schwer? Sie wäre gewiß leicht, käme es uns nur darauf an, aus der Fülle des Materials Dieses und Jenes herauszugreifen, in der Weise, wie es für die eigentlichen Theaterzeitungen geschieht. Die Schwierigkeit dürfte indeß wachsen, sollten wir unsere Besprechung einem leitenden Grundgedanken unterordnen, und zwar einem Grundgedanken, der sich in den wenigen Worten „die

norddeutsche Schule der dramatischen Kunst" zusammenfassen ließe. Es ist der Ausdruck „norddeutsche" oder „Berliner Schule" in Vieler Munde. Worin aber die unterscheidenden Merkmale zur „Wiener" beruhen, das dürfte sich doch nicht so leicht erörtern lassen, als der Schein es ausspricht. Jedenfalls sind es immer nur gewisse Persönlichkeiten, an deren Bedeutung sich das knüpft, was man den Bühnenstyl nennt. Mit der langjährigen Wirksamkeit einer solchen gewissen Persönlichkeit oder ihrem Abgange wird der Bühnenstyl, jenachdem, eingebürgert oder modificirt. Daß sich ein bestimmter Styl einbürgert, daß er sich an den ersten Bühnen einbürgern kann, hängt von der unausgesetzten, jahrzehntelangen Thätigkeit vieler Mitglieder an ein und demselben Institute mehr oder weniger ab.

Knüpfen wir damit die Bühnentradition an einzelne Persönlichkeiten, so geben wir indirect zu, wie leicht sich die Bedeutung einer ersten Bühne umwandeln kann. Die Neuzeit obenein hat mit ihren zersetzenden und andererseits ausgleichenden Elementen so Wenig für die dramatische Kunst gethan, daß man nicht ohne Uebertreibung behaupten darf, nicht blos der Unterschied sogenannter verschiedener Schulen, sondern überhaupt die Schule der dramatischen Kunst gehe zusehends verloren. Einzelne Spitzen heben sich immer glänzender von der großen Masse der Schauspieler ab, die große Masse aber fühlt sich täglich mehr in einer für das tägliche Bedürfniß ausreichenden dramatischen Mittelmäßigkeit glücklich.

Ob nun speciell bei der Berliner Hofbühne das dominirende Element mehr im Damenpersonale oder in dem der männlichen Mitglieder gelegen habe, wollen wir übergehen. Wir wissen, daß diese Bühne zu ihrem Glücke eine Zeitlang hindurch für die ersten Fächer tüchtige Kräfte empfing. So lange jene ersten Kräfte noch in der Fülle ihrer Mitte stehen, so lange dürfte sich der Glanz des Instituts auch erhalten. Aber der Zeitpunct, wo auch sie Ersatz erheischen, liegt nicht in allzugroßer Ferne. Theilweise hat man sogar schon an Ersatz denken müssen. Da hat man denn leider nur zu schnell die Erfahrung gemacht, daß die jüngeren Kräfte keineswegs mehr von einem Eifer, der das hohe Ziel um jeden Preis zu erreichen strebt, getrieben werden. Die äußerlich zu behäbige Stellung, die jetzt selbst den Anfänger am Hoftheater auszeichnet, spornt nicht mehr zu großem Fleiße an. Beklatscht und gerufen wird ein junger Liebhaber am Berliner Hoftheater ohnedies genug, wenn er nur eine schmucke Außenseite trägt.

Wie seiner Zeit die beiden Koryphäen Seydelmann und Ludwig Devrient ersetzt wurden, ist bekannt. Für den einen trat Theodor Döring, für den anderen der treffliche Hoppé ein. Hoppé starb frühzeitig, ihn ersetzte Ludwig Dessoir. Zu dieser Zeit, das heißt ungefähr zur Zeit, da die Leitung von Herrn v. Küstner auf Herrn v. Hülsen überging, verschlug es wenig, daß Joseph Wagner die Berliner Hofbühne verlassen und einen entsprechenden Platz an der Wiener gesucht hatte; es verschlug gleichfalls nicht allzuviel, daß Frantz, ein tüchtiger Darsteller biederer Charaktere untergeordneten Ranges, den Schritten seines Collegen Joseph Wagner folgte. Nun aber alterten einige der älteren Mitglieder während des letzten Jahrzehnts so zusehends, daß man ernstlich an Ersatz denken mußte, wollte man nicht Einzelne der Zurückbleibenden mit Rollen buchstäblich überladen. Da war schon früher der einst beliebte und als Leporello in der Oper, wie als Gottschalk im Käthchen vortreffliche Wauer pensionirt worden. Noch vor ihm hatte der jetzige Hofrath und Vorleser Louis Schneider wegen unangenehmer Conflicte mit dem Publicum im Jahre 1848 die Bühne verlassen. Beide ließen sich vielleicht ersetzen, indem man Jenes Rollen auf Grua übertrug, für den Letzteren aber mehr und mehr den etwas einseitigen, doch für sein Fach tüchtigen Hiltl heranbildete. Nun kamen aber die Pensionirungen Stawinsky's, Crüsemann's und C. Krüger's hinzu; außerdem sollten die Mitglieder der Oper im Gegensatze zu früher, wo es der berühmte Don Juan Blume, dann ein Eduard Devrient, der eben erwähnte Wauer und so manche Andere nicht verschmähten, am Opernplatze so gut wie am Gensdarmenmarkte thätig zu sein, nicht mehr in gleichem Maße zu den Schauspielvorstellungen herangezogen werden. Da wußte die Verwaltung einige Saisons hindurch nur zu experimentiren und durch Rollentausch bei älteren Stücken da und dort einiges Interesse wachzurufen. Dem Personale neu hinzugefügt war zwar Jerrmann; allein so sehr dieser noch vor etwa fünfzehn Jahren an Provinzialbühnen glänzte, so wenig wußte er sich auf der Hofbühne zu irgend welcher Geltung zu bringen. Das Publicum ertrug seine Leistungen zuletzt nur aus Rücksicht auf sein Alter und seine Schwerhörigkeit, im Uebrigen war er, als ihn der Tod ereilte, mehr als pensionsreif.

Doch die empfindlichsten Wunden schlug der Hofbühne der Abgang Rott's. Wir und mit uns Hunderte, die Rott erst in den letzten Jahren seiner Thätigkeit kennen lernten, begriffen die Alleinherrschaft

nicht, die er factisch im Charakterfache ausübte. Was gut war im Kreise erster Rollen, das besaß er gewiß als Monopol. Und gab er ja diese oder jene Rolle an Dessoir oder Hendrichs ab, so sollte das immer nur provisorisch und in Krankheitsfällen sein. Und dabei spielte Rott seine hochtragischen Charaktere, nicht in einer Weise, nein in einer Manier, die für uns Jüngere unausstehlich war. Ein fortwährendes Poltern, Hacken und Brechen der Sätze und Worte ließ einen ungetrübten Eindruck gar nicht aufkommen; es blieb Nichts übrig, als sich in Geduld an diese Manier zu gewöhnen, was im Grunde nichts Anderes heißt, als sich dem reineren Geschmacke zu entwöhnen und sein Auge und Ohr gegen bessere Darsteller der Rollen zu verschließen. So wars denn auch, daß Jahre lang Dessoir neben Rott nicht aufkommen konnte. Woran man sich bei Rott allmälig gewöhnt hatte, an die nicht schöne Eigenartigkeit seiner Darstellungsweise, dasselbe sollte man bei Dessoir thun. Das hieß dem Publicum denn doch zu Viel zugemuthet. So hielt sich Rott, und als plötzlich Conflicte mit der Generalintendanz eintraten, glaubte er auf seine Unentbehrlichkeit pochen zu können und trotz Monate langer Krankheit kaum eine der größeren Rollen an seine Rivalen übergehen lassen zu brauchen. Es kam anders, als er dachte, er ward kurzweg pensionirt.

So wenig Rott indeß für erste heroische und tragische Rollen an einer ersten Bühne noch länger hätte genügen können, so schwer wurde sein Ersatz für das Conversationsstück und für heitere Charaktere der bürgerlichen Sphäre. Er polterte und übertrieb den Ton des Außersichseins auch hier oft in unschöner Weise, aber er war doch im Conversationsstück ein ganz anderer Rott. Ein Glück für Dessoir, daß man ihm seiner Individualität nach diese Rott'schen Rollen der bürgerlichen Sphäre nicht antragen konnte. Hier ihn zu ersetzen ward Reger aus Frankfurt a. M. berufen. Reger war nach seiner Art und für Frankfurt gewiß recht brav, in Berlin konnte er, wäre auch Manches noch anders gewesen, als es war, nicht durchgehends genügen. Denken wir nur an eine von Rott's letzten Rollen aus der Conversationssphäre, in dem Leon Gozlan'schen „Wie man Königin wird“ der vertriebene Lesczinsky; wie sollte Reger in dieser Sphäre Rott auch nur entfernt erreichen! Reger kämpfte einige Jahre mit der Mißstimmung des Publicums. Größere Rollen, wie ihm in Frankfurt zutheil geworden, erhielt er nicht, und die Rollen zweiten Ranges, die er erhielt, spielte er nicht gerade glänzend; was Wunder, daß ihm sein neuer Wirkungskreis sehr verleidet ward. Er starb plötzlich, unzweifelhaft mit aus

Sorge und Kummer über das Verfehlte seiner hiesigen Stellung, denn nicht etwa das Publicum allein vernachlässigte ihn, auch die Kritik hatte ihn zuweilen wegen eines organischen Gesichtsfehlers in gehässigster Weise angegriffen. Unterdessen hatten die Unterhandlungen mit dem hannoverschen Hofschauspieler Kaiser ein günstiges Resultat erzielt; die Hoffnung auf diese bedeutendere neue Kraft gründete sich vornehmlich auf ein Gastspiel aus früheren Jahren. Wer weiß aber, wie schwer sich auch Kaiser in die neuen Verhältnisse gefunden, hätte er wie Reger etwas von der gewöhnten Höhe der Thätigkeit herabsteigen müssen. Daß es ihm ohnedies nicht leicht ward, den neuen Verhältnissen gerecht zu werden, obschon ihm die glänzendsten Antrittsrollen zur Verfügung gestellt wurden, das hat der Augenschein gelehrt. Ihm zur Seite ward für die untergeordneten Rollen der ältere Baumeister gestellt (der jüngere ist Wiener Hofburgschauspieler), und damit scheinen die Vacanzen im Charakterfache einigermaßen und für die nächste Zeit ohne Aussicht auf Aenderung ausgefüllt zu sein.

Diesen Ueberblick schicken wir voraus, um das Terrain des Königl. Schauspiels in Etwas mit Umrissen festzustellen. Wir werden jetzt eine Charakteristik des männlichen Personals nach den Hauptfächern versuchen. Laufen dabei einige Vergeßlichkeiten gegen dieses oder jenes weniger bekannte Mitglied mit unter, so wolle man bedenken, daß wir in diesen Blättern durchaus Nichts von der Rücksicht wissen mögen, wie sie wol Theaterzeitungen und anderen abhängigen Organen eigen ist. Für uns liegt gar keine Verpflichtung vor, nachdem wir A vielleicht ausführlicher besprochen haben, nun auch B oder C in derselben Weise zu besprechen; wir werden vielmehr die Tendenz dieser Blätter unverrückt im Auge behalten.

Voran denn die drei Koryphäen Hendrichs, Döring, Dessoir.

Hendrichs, jahrelang der Liebling des weiblichen Publicums, besitzt äußere Vorzüge, wie kaum ein Anderer. Er ist von imponirender Größe, jetzt freilich für weiche Rollen zu beleibt; sein Organ ist ausgezeichnet, so daß er es noch jetzt nur allzuhäufig überbietet. Fühlt er sich heimisch in einer Rolle, so spielt er mit seltenem Anstande, seltener Noblesse, drückt sie ihn nur in Etwas, so überbietet er seine Mittel, wird unruhig, zeigt dem Publicum fast mit jeder Bewegung, daß er sich nicht recht zu helfen weiß. Er giebt wenig auf exacte Einübung der Rollen, der Souffleur ist für ihn die unentbehrlichste Größe. Selbst in Rollen wie Faust ist er, was den Text betrifft, stets unsicher, an manchen Abenden so wenig aufmerksam, daß er sich

fort und fort verspricht. Die Rolle darf ihm nach der Seite des Charakterfachs nicht die mindeste Schwierigkeit bieten, sonst geräth er in die größte Verlegenheit. Kurz und gut, er kann seine Persönlichkeit nicht verläugnen, er betont immer das Ich des schauspielenden Helden.

Hendrichs ist im Fache der Helden und Liebhaber ein Rival von Emil Devrient. Der Unterschied Beider läßt sich schwer feststellen, wenn man nicht Beide hinlänglich aus denselben Rollen kennt; wir möchten Hendrichs eine etwas materiellere, Devrient eine mehr schöngeistige Natur zusprechen. Der Geschmack hat an dem Für und Wider sein gut Theil: wir speciell geben unter Anderm Hendrichs' Egmont den Vorzug vor demjenigen Devrient's. Beide verstehen sich vortrefflich auf die Grandezza; Hendrichs' theatralischer Anstand mag einseitiger sein, als der Devrient's, er besticht aber jedenfalls das Berliner Publicum mehr. Die Grandezza, mit der er den Egmont, den Prinzen in „Emilia Galotti", den Fiesko giebt, ist überall ohne irgend welche Modification dieselbe, sie darf aber als vortrefflich gelten. Für herablassende Fürsten, für alle Personen, denen ein nobler Blick von oben nach unten eigen, sei es in der Tragödie, sei es in der Komödie, ist er gemachter Mann. Er versteht sich so gut auf den Ton der Herablassung, daß, wenn er überhaupt in einer Rolle zu nuanciren versucht, er es gewiß mit diesem Tone thut. Aber er hilft ihm immer, selbst in heiklen Rollen wie Clavigo, den Hendrichs so leicht Niemand nachspielt.

Daß Hendrichs durchaus nicht zu charakterisiren, durchaus nicht zu individualisiren versteht, deuteten wir schon an. Er ist aber auch nicht des pathetischen Schwunges fähig. Hier bleibt er hinter Emil Devrient weit, weit zurück, er bliebe noch weiter zurück, wenn er die Masse des Publicums durch das Materielle seines glänzenden Organs nicht zu täuschen wüßte. Seinen Tasso wird zwar Niemand herausstreichen, sein Posa aber und ähnliche Rollen gelten für bedeutend. Wie er diese spielt, wie er z. B. als Posa die Worte von der Gedankenfreiheit herausschleudert, das halten wenigstens wir nicht für pathetisch schwunghaft.

Hendrichs hat Etwas von Wilhelm Kunst in sich. Wie dieser ist er hauptsächlich für das Panzer-Rasselnde und Stahl-Blinkende geschaffen; außerdem aber für das Schauspiel im Birch'schen Genre und das Lustspiel, das an die Noblesse der Darstellung einigen Anspruch macht. Hendrichs steht jetzt in den Jahren nahe den Fünfzigen. Mehrfach machte er schon Versuche, sich Rollen des älteren und gesetzteren

Heldenfachs anzueignen. Allein meist scheiterte er dabei an seiner geringen Kunst des Individualisirens. Während er als Götz, als Adelbert vom Babanberge glänzte, fiel er mit Wallenstein vollständig ab. Selbst den Hamlet dürfte er kaum ab und zu einmal spielen. Auch mit der ersten Hälfte des Faust weiß er sich nicht gut abzufinden, während er den Liebhaber Faust viel besser trifft. Aus dem classischen Repertoire sagen ihm am besten zu: Carl Moor (den er seltsamerweise in Berlin nicht mehr spielt), Hermann in den „Räubern", Fiesko, Posa, Wilhelm Tell, Leicester, Don Cesar („Braut von Messina"), Egmont, Clavigo, Götz, theilweise Faust, der Prinz oder Graf Appiani in „Emilia Galotti", Don Cäsar („Donna Diana"); dagegen steht er in Shakspeare'schen Stückenweit weniger in erster Reihe, doch zeichnet er sich unter Anderem als Macbeth und als Benedict („Viel Lärm um Nichts") aus. Eine seiner Lieblingsrollen ist der Held in Calderon's „Das Leben ein Traum" und mit gleicher Vorliebe behandelt er den nicht gerade classischen „Struensee" von Michel Beer. Um das Bild des Künstlers einigermaßen zu vervollständigen, machen wir noch auf seinen Grafen Essex, seinen Rochester in der „Waise", seinen Doctor Hagen in Benedix' „Gefängniß" und ähnliche Rollen aufmerksam. Wen es interessirt, Hendrichs in einem seiner Nachfolger verkörpert zu sehen, der möge sich an Alexander Kökert in Leipzig halten.

Von Hendrichs hat noch Niemand behauptet, er sei ein durchaus genialer Schauspieler, das sagt man aber allgemein von Döring. Ihm fällt es am leichtesten zu, hört man entschuldigen, wenn er einmal, was freilich nur zu oft geschieht, con amore über den Strang schlägt. Ja es fällt ihm in der That nur zu leicht zu, darum dachte er auch sein Lebtage nur selten an die durchaus künstlerische Verwerthung seiner Mittel. Das klingt vielleicht etwas herbe. Man erwäge jedoch, daß es sich bei Döring um eine der Hauptstützen des Berliner Schauspiels handelt, den die Provinzialen wie einen Unerreichbaren anzustaunen pflegen. Daß er Repräsentant einer eigenen Schule, wir wollen sagen der Berliner Schule sei, das glaubt Döring selbst nicht, wenn er an einzelne kleine Sächelchen, z. B. in Gottschall's „Diplomaten", Gutzkow's „Lorbeer und Myrthe" u. s. w. denkt. Wie ihm das zuweilen geht, wunderbares Geschick, steht ihm eine Rolle nicht vollständig wie ein angepaßter Rock, so schickt er gleich das ganze Stück ad inferos. Nun, Hendrichs lernt nicht gerade gut, soll denn Döring seinen lieben Collegen in diesem Puncte übertreffen! Zwanzig Fuß im Umkreise des Souffleurkastens, ist das nicht Spielraum genug

für einen großen Künstler! Die Rolle gleichsam aus dem Aermel schütteln, ist das nicht das beste Zeichen der Genialität! Wenn dieses „aus dem Aermel schütteln" zu den Bedingungen einer Schule gehört, dann allerdings ist Döring Repräsentant der Berliner Schule. Kehren wir aber die Sache um, so ist gerade Döring's wegen, das wagen wir bescheiden der Berücksichtigung zu empfehlen, in Berlin eine wirkliche Schule des Schauspiels hinfort unmöglich. Denn Döring's Glanz beruht auf dem Improvisatorischen, dem Aperçuartigen, dem Schrullenhaften, dem Chargirten, mit drastischer Handbewegung Hingeworfenen. Wie es fällt, das ist gleichgültig; ob es an einem Abende hundert Mal in derselben Lachen erregenden Weise fällt, wenn es nur wirkt. Böswillige nennen das „Mätzchen machen", — bedient sich Döring wol jemals wohlfeiler Mätzchen?! Warum sind denn auch die jüngeren Mitglieder gegen ihn so gefällig und gehen durchaus auf seine Spielweise ein?! Warum strengt auch der Souffleur seine Stimme so sehr an, daß Döring nie zu lernen braucht?!

Döring galt seiner Zeit auch als Charakterspieler für das Trauerspiel. Entweder war das eine ganz andere Zeit als die unserige, oder Döring war damals noch nicht ein so ausgeprägter Komiker als jetzt, sonst wären seine Erfolge kaum begreiflich. Den Franz Moor hält er auch jetzt noch fest; verzeihe es uns der geniale Künstler, daß wir die Seelenangst seiner Bösewichte zuweilen höchst spaßhaft finden. Seinen Wurm lassen wir allenfalls gelten, doch genügen uns seine Schurkengesichter größtentheils nur, wenn sie wie bei Jago und Muley Hassan einzelne Züge radikalen Humors und radikaler Verkommenheit aufweisen. Als Marinelli, wo es gilt, den feinsten Hofmann zu zeigen, ist Döring geradezu undenkbar. Dagegen sind sein Shylock, sein Mephisto, und nun gar sein Falstaff populäre Charaktertypen. Uebrigens dürfen wir noch einen Schritt hinabsteigen zu einer Anzahl Nebenrollen (und gerade in der Charge liegt Döring's Größe), die er mit wahrer Meisterschaft durchführt. Was macht er z. B. aus dem Polonius im „Hamlet" und wie glänzend spielt er den Bausen im „Egmont", den Banditen in der „Emilia", den Mercutio in „Romeo" und zu welchem unerträglichen Hausvater schwächt er dagegen den Philipp im „Carlos" ab! Für die große historische Charaktermaske gebricht es Döring an Schwung und Verläugnung seiner Individualität, für die Genremaske besitzt er unendlich Viel. Wir sehen von allem Classischen ab. Wie die Berliner Hofbühne noch immer für gewisse Kreise des bürgerlichen Schau- und Lustspiels musterhafte Vorstellungen

bieten kann, so glänzt auch Döring da am meisten, wo er die Rollen ohne all und jedes Studium auf den Leisten seiner Individualität schlagen und geradezu aus dem Aermel schütteln darf. Seine landläufigen Banquier Müller u. s. w., seine Hofräthe und Gutsbesitzer kennt alle Welt, eigentlich zu gratuliren ist der königlichen Bühne, daß sie in ihm für die untergeordnetsten Chargenrollen, wie den Kutscher in Benedix' „Dienstboten", oder den Rittmeister Waller in „Stille Wasser sind tief" einen fast unersetzlichen Darsteller besitzt.

Hat Döring Alles für das Lustspiel, so hat Dessoir dafür gar Nichts. Es hieß oft nur aus der Noth eine Tugend machen, wenn man Dessoir für einzelne Rollen des modernen Lustspiels auserkor. Das Moderne überhaupt widerstrebt Dessoir vollständig, er besitzt keinen Blick für das Reale, er besitzt keine Kraft, das Genreartige zu erfassen. Das zeigt sich selbst in der Tragödie, sobald in diese etwas Gegenwärtiges hineinspielt, das zeigt sich selbst an seinem oft gepriesenen Marinelli, den wir nicht für voll gelten lassen mögen. Nur dann, wenn er in der bürgerlichen Sphäre einen typischen Charakter wie den Greis in Mosenthal's „Deborah" der Wirklichkeit vollständig entheben kann, versteht er zu glänzen.

Aus dem Umstande, daß er keinen sonderlichen Beruf für das Reale in sich trage, hat man vielfach gefolgert, seine Natur eigne sich besonders für die ideale Sphäre. Sollte das nicht zunächst ein logischer Trugschluß sein? Es steht aber die Meinung bei Dessoir's Freunden, er sei der größte tragische Schauspieler, so fest, daß sich nur vergeblich dagegen protestiren läßt. Was giebt nun Dessoir? Er giebt zunächst eine Leistung, der man den größten Fleiß und ernstliches Studium nicht absprechen kann. Es ist eine gewisse Tiefe, ein drängender Ernst in allen seinen Leistungen. Aber eben so sehr, als er sich für die Tragödie berufen glaubt, eben so sehr hält er die unerträglichsten Einseitigkeiten fest. Es ist das Eigenthümliche bei Dessoir, daß, wenn man nicht alle seine Leistungen, wie dies z. B. Rötscher thut, ohne Unterschied herausstreicht, man ihn gar leicht in einer Weise beurtheilt, die einer Zurücksetzung gleicht. Und doch setzt er sich selbst zurück, indem er alle Rollen mit denselben drei oder vier Handbewegungen, dem stereotypen Kopfschütteln, dem unablässigen Moduliren in einer Terz von unten nach oben ausführt. Dessoir besitzt jetzt an der königlichen Bühne gewonnenes Feld, und es bedarf nicht der Bestätigung, daß er z. B. den König Philipp weit künstlerischer giebt als Döring; aber er, der Jahre lang zurückgesetzt ward,

beginnt jetzt selbst und in einseitigerer Weise als Rott das Repertoir zu beherrschen. Dessoir erträgt keinen Rivalen, und andererseits wäre es an der königlichen Bühne für jeden jugendlichen Charakterspieler fast ein Ding der Unmöglichkeit, das bei einem Theile des Publicums herrschende Vorurtheil für Dessoir zu beseitigen.

Wenn Döring es oft nicht für der Mühe werth hält, seine Individualität künstlerischen Gesetzen unterzuordnen, so zweifelt doch kein Einsichtiger daran, daß dieser Mangel nur in Döring's oft starker Bequemlichkeit ruht; bei Dessoir zeigt sich seine künstlerische Kraft mit seiner Individualität so eng verbunden, daß er, wenn er auch wollte, über sie gar nicht hinausgehen könnte. Dessoir kann aus einer Rolle Nichts machen, wenn sie nicht schon vom Dichter als ein größeres oder geringeres Meisterstück hingestellt ist; Döring aber gerade dann große Erfolge erreichen, wenn er seine persönliche Stimmung in die Rolle hineintragen darf. Während der ersten Jahre seiner Thätigkeit an der königlichen Bühne wußte man lange nicht, wie man sich mit Dessoir's Künstlerschaft abzufinden hatte. Engagirt für das heroische Helden- und Charakterfach, ward er durch die Thätigkeit Rott's und Döring's sehr beengt. Er spielte seinen Hamlet, er spielte seinen Othello; was ihm nun aber weiter gehörte, das ließ sich schwer sagen. Man hielt ihn steif und fest für denjenigen Schauspieler, der die Tyrannen übertyrannt. Da kamen die Tage des „Fechter von Ravenna" und mit ihnen die Glanzzeit Dessoir's. Er spielte den Caligula so meisterhaft, daß man über den Tyrannen entzückt war. Doch Tyrann Caligula ward über den weit größeren Tyrannen Narciß vergessen. Was ist es denn nun, was Dessoir Vorzügliches als Narciß giebt? Jenes souveräne, ins Blaue-hinein-Philosophiren, dem jede reale Basis fehlt; ein krankhaftes Sichgebehrden über Dinge, mit denen der gesunde Menschenverstand längst abgeschlossen hat: Wenn das Anzeichen einer großen Idealität sind, dann allerdings ist Dessoir der idealste Schauspieler, den es geben kann. Dann haben wir aber auch keinen Strich zu ziehen zwischen all jenen Naturen, die an einer krankhaften Selbsteingenommenheit leiden, dann dürfen wir nicht mit Brachvogel schmälen, dann sind die verschiedenen Dessoir'schen Narren in Shakspeare'schen Stücken, Caligula und Narciß, Mondecans und sonstige Abkömmlinge einer sich selbst verspottenden Zeit wahrhafte Größen.

Dessoir wird älter, sein Organ immer unangenehmer, er muß verzichten auf zu jugendliche Rollen, er muß namentlich dem Conversationsstück vollständig entsagen. Seine Thätigkeit stützt sich auf

Shakspeare und die geschichtliche Tragödie. Es giebt Rollen, für die er, wie es jetzt einmal liegt, unentbehrlich geworden. Das sind nun freilich weder der Faust noch der Mephisto, beide spielt er hier nur ausnahmsweise, das sind weder Schiller'sche noch Goethe'sche Helden, das ist auch nicht der Perin in „Donna Diana", nicht der Marinelli, wohl aber sind es die Helden der Shakspeare'schen Tragödie. Es giebt ihrer viele, die für Dessoir's Narren schwärmen, wir speciell mögen es nicht, denn sein Humor (unter Anderem auch in der „Comödie der Irrungen") ist auf die Dauer von unerträglicher süßsaurer Natur. Aber sein Hamlet, sein Othello, sein Richard III., sein Coriolan, sein Brutus im „Julius Cäsar" u. s. w. mögen ihm unbenommen sein. Wir müßten uns zu weit ausdehnen, wollten wir uns auf den größeren oder geringeren Werth dieser seiner Leistungen weiter einlassen.

Neben Dessoir wirkt im gesetzten Fache, vorzugsweise in dem der Heldenväter, Hr. Kaiser. Als er vor drei Jahren von Hannover an die königliche Bühne kam, versprach man sich an ihm einen vielseitigen Künstler. Diese Hoffnungen sind von dem Standpuncte der hiesigen Bühne aus nicht ganz erfüllt. Kaiser wird sich in die hiesigen Verhältnisse noch mehr einspielen und größeres Terrain gewinnen, hinreißen wird er schwerlich jemals. Kaiser mag große Begabung für die Zeichnung scharfer Charaktermasken, für etwas groteske Naturen in sich tragen, vielleicht findet diese nur noch nicht in entsprechender Weise die Verwendung. Seine Spielweise leidet fast in gleicher Weise wie die Rott's an Zerrissenheit; er spricht oft polternd, fast nie mit fortreißendem Schwunge. Demgemäß treten auch seine Gesten, seine Gesichtszüge, überhaupt seine Bewegungen meist in zu schroffer Weise hervor. Das merkt man am übelsten, wenn er der Partner von Frau Hoppé ist. Uebrigens wäre es ungerecht, wollten wir an Kaiser's Wallenstein und dergleichen rigorose Ansprüche erheben. Er spielt diese Rollen so gut, daß sie an der königlichen Bühne von einem anderen engagirten Mitgliede gewiß nicht besser gegeben werden würden.

Wir wenden uns nun zunächst dem Nachwuchse im Liebhaberfache zu. Doch halt, stellen wir wenigstens die ausgewachsenen Liedtcke und Berndal den erst halb flüggen Karlowa und Porth vorauf.

Unter der jungen Generation hat sich in den letzten Jahren nur Berndal wirklich hervorgethan, (seine Thätigkeit an der königl. Bühne ist weit jüngeren Datums als Liedtcke's). Man kann viele Hoffnungen auf den ernstlich strebenden Künstler setzen; — wüßte man nur auch erst, in welchem Fache er sich heimisch zu machen habe. Wie hat

man mit Berndal hin und her experimentirt; er sollte sogar eine Zeit lang Dessoir ersetzen; erhielt den Hamlet, spielte den Marinelli, mußte sich an den Faust machen, man munkelte sogar schon, irren wir nicht, vom Lear oder Richard III.! Für jugendliche Liebhaberrollen, einen Ferdinand in „Kabale und Liebe", wie er sie wol beim Beginn seines hiesigen Engagements inne hatte, ist Berndal mit der Zeit zu gesetzt geworden. Auch eignet sich sein etwas dumpfes Organ und sein starres Mienenspiel nicht sonderlich für zu jugendliche Rollen. Außerdem aber spielte er mehrfach ganz unbedeutende Rollen, denken wir unter Anderem nur an den Rheingrafen im „Käthchen", mit einer so glänzenden Charakteristik, daß man unwillkürlich ausrief, er müsse in das Charakterfach übertreten. Ganz wohl! Vielleicht indeß täuscht man sich insofern, als man ihm erste Charakterrollen zuschiebt. Berndal scheint eine von den Naturen zu sein, die in zweiter Reihe stehen müssen, damit sie sich auszeichnen können. Er muß einen ersten Spieler neben sich haben, mit dem er rivalisiren, er muß im Besitze der untergeordneteren Rolle sein, damit er sich im besten Lichte zeigen kann. Es ist nicht etwa einmal, nicht etwa nur in Gutzkow's „Ella Rose" geschehen, daß er durch sein treffliches Spiel neben sich den erfahreneren Hendrichs schlug. So auch im Clavigo! Mit welchem Feuer durchdringt er den Beaumarchais! Dann im Othello. Wer spielte den Cassio besser! Und eben deswegen hoffen wir, Berndal für die Zukunft im gemessenen Helden- und Charakterfache noch vielfach glänzen zu sehen. Nur nicht wie gesagt in durchaus erster Reihe. So zweifeln wir auch, daß er hier in Berlin für den Posa geschaffen sei. Der Alba im „Carlos" ist gleichfalls für ihn eine treffliche Aufgabe. Auch der Arnold Melchthal im „Tell", und wenn es eine große Charakterrolle sein sollte, dann riethen wir entschieden zum Wurm in „Kabale und Liebe". Berndal wäre vielleicht der Mann, diese Rolle dem Bühnenschlendrian zu entreißen und sie auf jugendlichere Füße zu setzen. Er würde vielleicht nicht die Bösewichtsnatur, dafür nur die Motive der Eifersucht in den Vordergrund drängen und damit dem psychologischen Ausbau des Charakters wesentlich nützen. Es könnte scheinen, als verschwiegen wir absichtlich Berndal's Carl Moor. Der Künstler widerlegt indeß gerade mit dieser großen Rolle unsere Ansicht über seine Befähigung durchaus nicht. Er spielt ihn mit wackerem Verständnisse und ziemlicher Kraft. Doch so lange für den Carl Moor kein wirklich jugendlicher Spieler vorhanden, so lange, das

vertreten wir entschieden, gebührt Hendrichs diese an das Coulissenschreierische streifende Rolle, wenigstens ebenso gut wie der Posa.

Als Bonvivant und Liebhaber in den heitersten Lustspielen genießt bekanntlich Liedtcke jetzt gesicherten Ruf. Er pflegt sehr wenig zu gastiren, sein Körper scheint sehr der Schonung zu bedürfen; das macht, daß man ihn außerhalb Berlin eigentlich wenig kennt. Auch er hatte einige Jahre, da es ihm in Berlin nicht recht wohl war, und noch jetzt verfügt er über einige Rollen, deretwegen wir nicht tausend Schritte gehen möchten. Liedtcke ist mürrisch, unliebenswürdig in allen tragischen Rollen. Er spielte den Carlos, er spielte den Ferdinand in „Kabale und Liebe", er spielt sie abwechselnd auch wol noch. Große Ehre wird er mit ihnen nicht einlegen. Seine Spielweise befähigt ihn so ausschließlich für das Lustspiel oder das gemessene Schauspiel, daß es unrecht ist, seine oft wackelnde Körperkraft in der hohen Tragik und in gebundener Rede abzunutzen. Was ihn im Lustspiele und überhaupt im heiteren Genre auszeichnet, das ist auch durchaus nicht die Freiheit seines Tons oder die Grazie seines Spiels. Ueber Beides verfügt er nicht. Vielmehr glänzt er wieder und immer wieder mit einer gewissen burschikosen Dreistigkeit und einem drastischen Humor. Auch Liedtcke ist, wie wir das gleichfalls schon von einigen anderen seiner Collegen behaupteten, im Gebrauche seiner Mittel durchaus einseitig, aber erstens hat man sich an ihn jetzt vollständig gewöhnt und zweitens versteht er sich so natürlich und absichtslos zu geben, daß man ihm nicht zürnen kann. Es sticht ihn jetzt an der königlichen Bühne in seinen guten Rollen Niemand aus, und wir würden weit zu suchen haben, ehe wir für ihn einen passenden Ersatzmann fänden. Den Friedrich III. im „Testament des großen Kurfürsten" mögen ihm Viele eben so gut oder noch besser nachspielen, den Dessauer in „Anneliese" nicht leicht. Freilich, wie bei Dessoir in allen seinen Rollen nach dem Narciß etwas Narciß liegt, so liegt auch in Liedtcke's Rollen nach dem Dessauer immer ein gut Theil Dessauer.

Ueber das noch im Zuwachsen begriffene Zwillingsliebhaberpaar Karlowa und Porth läßt sich eigentlich Wenig sagen. Halten sich alle angehenden Poeten für unverkennbare Meister, so werden sich auch wol die beiden jungen Herren die berufensten Kunstjünger dünken. Die äußeren Mittel sind bei Beiden vortrefflich, der Geist ihres Spiels freilich tritt nicht selten in jener Weise auf, die Faust an seinem Famulus tadelt. Gilt es zu paradiren, so kann das die königliche Bühne mit Beider äußerer Erscheinung vollständig. Beide schmucke

Personen, der eine einige Zoll höher als der andere, an die betreffende Stelle gesetzt, als sollten sie einander ergänzen. Denn der eine, Karlowa, liebt mehr das Frische, Naturwüchsige, der andere, Porth, mehr das Schmachtende, Flötende. Der Letztere ist sich seiner hohen Bedeutung leider nur noch zu oft an der unrechten Stelle bewußt, er verfällt in süßliche Töne, die einem siebzehnjährigen Mädchen kaum nachgesehen werden dürften, der Erstere dagegen müßte eben so oft einen Regisseur neben sich haben, der ihm sagte, hier bleibst Du stehen, so bewegst Du die Arme, dann gehst Du dorthin und wendest dich auf die Seite. Beide mit erfreulichen Schauspielermitteln ausgestattet, haben Zeit ihres Engagements an der königlichen Bühne doch keine so außerordentlichen Fortschritte gemacht, daß sich in ihnen, bis jetzt wenigstens, Heroen der Kunst erwarten ließen. Karlowa eignet sich vortrefflich zum Ferdinand in „Kabale und Liebe", Porth dagegen zum Romeo; dem sagen die stürmischen Naturen zu, diesem die weichherzigen, der dürfte späterhin im Lustspiele, dieser in der großen Tragödie als erster Liebhaber von Werth sein.

Porth verläßt binnen Kurzem die königliche Bühne. Ueber den Ersatz läßt sich bis jetzt nichts Sicheres sagen. Es gilt zugleich die durch Commenz' Tod entstandene Lücke wieder auszufüllen. Das dürfte nun nicht so gar schwer werden. Commenz maß zwar redlich seine zehn Zoll, zeigte sich aber für einen Liebhaber zu martialisch und meist zu steif. Er pflegte übrigens nie in erster Reihe zu stehen. Eine frische Persönlichkeit von einiger Begabung wird ihn sicher ersetzen können, das sagen wir, ohne damit gegen den todten Commenz irgendwie zu hart zu urtheilen. Denn auch er besaß seine Glanzrollen. Hat doch selbst Schiller eine seiner Rollen durchaus für einen Darsteller von zehn Zoll geschrieben. Siehe da den Gianettino Doria, er stand Commenz ganz vortrefflich.

Für die bisher erwähnten Fächer ließen sich der Lücken wol nicht zu viele herausfinden. Das Nachfolgende aber zeigt deren um so sicherer. Weisen wir nur zunächst auf das eigentliche komische Fach. Wie, wird man uns vielleicht entgegnen, das ist ja gerade ausgezeichnet besetzt! Die königliche Bühne, meint vielleicht ein Anderer, soll doch nicht mit zweiten Bühnen concurriren, daß man auf dies komische Fach besonders zu sehen hätte! Hatten wir denn nicht eine Zeitlang in dem Baßbuffo Düffke auch für das Schauspiel einen oftgenannten Künstler und zeigte es sich nicht deutlich, daß er höchst überflüssig war! Vergissest Du, daß wir in Döring und theilweise schon in Kaiser Charakter-

komiker besitzen, wirft uns vielleicht ein Letzter entgegen! Und dann unser Vater Gern, unser Hiltl, unser Lavallade?!

Wir werden auf diese Einwürfe nicht antworten. Es mag sein, daß die königliche Bühne der eigentlich komischen und humoristischen Kräfte mehr und mehr entbehren kann, da sie das Lustspiel weniger und weniger betont. Um nicht falsch verstanden zu werden: wir meinen hier das Lustspiel leichteren Genres. Wenn in einem Puncte, so verdient die Verwaltung der königlichen Bühne den Dank aller Literaturfreunde dafür, daß sie durchaus Nichts mit dem Possen-, Farcen- und Schwänkedelirium untergeordneter Bühnen zu thun haben will. Sie kann daher auch der Clowns und Grimaciers entbehren. So aristokratisch gewissenhaft und nobel die Verwaltung hierin auftritt, so sind doch der Tage im Jahre zu viele, als daß man der leichteren Richtung ganz entbehren, so folgen der pathetisch schweren Stücke zu viele, als daß nicht auch wenigstens alle vierzehn Tage ein Theaterabend aus drei einactigen Lustspielen zusammengesetzt dankbar aufgenommen werden sollte. Man wird z. B. Plötz' „verwunschenen Prinz" sicher nicht vom Repertoire der königlichen Bühne ausschließen wollen. Wir wissen aber nicht, ob die Verwaltung ein ähnliches Stück jetzt neu ohne all und jedes Bedenken bringen möchte. Was sie vom leichteren Genre bringt, das gehört gewiß fast immer einer älteren Richtung an; oft frischt man auch nur das Aeltere auf, um den vorhandenen Kräften Etwas zu thun zu geben.

Eine Art stehender Lückenbüßer sind die Raupach'schen Possenspiele „Schleichhändler", „Zeitgeist", „Nasenstüber". Ist doch noch immer der alte Gern vorhanden, für den Raupach eigens seinen „Schelle" erfand. Welcher Berliner Theaterbesucher kennt nicht den „alten Gern"! Die ältere Generation hält ihn für den mustergültigsten Komiker, die jüngere schon etwas obstinate Generation will das Lob nicht allemal verbrieft geben. Es ist eine höchst wundersame Bonhommie, mit der der alte Gern das Zwerchfell seiner Getreuen erschüttert. Es liegt in seinem ganzen theatralischen Habitus ein so drastisches Etwas vom deutschen Michel in der Schlafmütze, daß man nicht weiß, wen man mehr bewundern solle, den alten Gern, weil er an dieser Komik der dummen Gutmüthigkeit noch immer festhält, oder uns, die wir dabei sitzen und denken, was war das doch für eine glückselige Generation, die sich zum ersten Male den „Nasenstüber" appliciren ließ! Und dann kommen sogar Naseweise und meinen, der alte Gern heule und belle doch zuweilen etwas gar zu seltsam; er mache Gesichter, die man

keinem Neuling gestatten würde. Das muß sich der alte Gern nachsagen lassen. Und er will doch weiter Nichts, als eine gewisse Sorte von drolligem, vernünftigem Unsinne versinnlichen, wie ihn unter Anderem der geehrte Webermeister im „Sommernachtstraum" zum Besten giebt!

Einen Partner im komischen Fache besitzt Gern an Hiltl nun gerade nicht. Denn Hiltl's Komik ist wesentlich anderer Natur, aber er versteht das Geschäft, wenn ihm der Rasirnapf eines Barbiers oder die Serviette eines Kellners anvertraut wird, ganz vorzüglich. Wir möchten seine Komik eine zunftmäßige nennen. Alle etwas reputabelen Schneider, Schuhmacher, Bürstenbinder, Leibkammerdiener, Kutscher, Kellner, Barbiere, Buchbinder, Gärtner, die ihr Gedächtniß schon mit einer bogenlangen Rolle beschweren können, vereinigt Hiltl in seiner werthen Person. Da er außerdem excellent französisch spricht, so hat er es glücklich bis zum Riccaut de la Marlinière gebracht, ohne vielleicht diese köstliche Charge ganz im Lessing'schen Sinne zu spielen. Hiltl ist eines der verdienstlichsten Mitglieder der Bühne, auch als Lustspielregisseur nicht zu verachten, in der hohen Tragik bescheiden bis zum Exceß, meist sich unter die lieben Rosenkranze und Güldensterne mischend. Würde er an untergeordneten Bühnen das Fach der sogenannten Naturburschen allein bekleiden, so muß er es hier mit Herrn v. Lavallade theilen. Herr v. Lavallade versucht sich zuweilen auch an wichtigeren tragischen Rollen, er mühte sich früher sogar vielfach mit Laertes im „Hamlet" ab. Da aber liegt seine Stärke nicht, vielmehr in der Hasenfüßigkeit eines Hofmarschall von Kalb. Herr v. Lavallade ist der privilegirteste Geck, den man sich denken kann, um mit Verlaub zu reden, ohne jeden Anschein von Sottise oder Beleidigung. Er spielt alle die Menschen, die jedenfalls Kellner, Barbiere, Schneider oder Schuster sein würden, hätte sie nicht die Natur durch äußere Glücksgüter über einen großen Theil ihrer Mitmenschen erhoben.

Haben wir damit die hervorragenden Komiker der Bühne erledigt, so thut es uns fast leid, daß wir erst nach ihnen zu Grua gelangen. Es könnte scheinen, als übersähen wir diesen ehrenwerthen Künstler. Was sollte wol ohne ihn augenblicklich aus dem Musentempel am Gensdarmenmarkte werden! Grua, der vor vielen Jahren als jugendlicher Liebhaber geglänzt haben soll, hat sich selbstgenügsam auf einen zweiten Platz zurückgezogen. Es ruht eine wohlthätige Weihe auf seinen Leistungen, man merkt, daß er die Kunst nicht als eine milchende Kuh ansieht. Prediger und Schullehrer, ehrbare Gutsbesitzer und

Hausväter, alte Geheimsecretäre und pensionirte Obersten, edelgesinnte Fürsten und herumspukende Geister aller Art gehören in Grua's Bereich. Fehlt ihm auch zum Odoardo Galotti die männliche Schärfe und Kraft, so giebt er den alten Doria im „Fiesko" um so vorzüglicher. Die Shakspeare'schen Geister hat er sich, so Viel wir wissen, sämmtlich zu großem Erfolge unterthan gemacht. Im bürgerlichen Schauspiele muthet uns sein Spiel — es ist nichts Großartiges, nichts um jeden Preis zu Applaudirendes darin — wie die behagliche Wärme eines heiteren Herbstabends an. Wie oft machten wir schon die Erfahrung: wo kein Anderer einzugreifen weiß, da zeigt sich stets Grua als der geeignete Mann!

Da wäre nun noch in derselben Kategorie Baumeister zu besprechen. Es möge über ihn die Bemerkung genügen, daß seine Kraft für nicht zu große Aufgaben meistentheils ausreicht. Wie es scheint, sagen ihm etwas derbe bürgerliche Naturen am besten zu. Für jetzt ist er wol kaum gehörig in die hiesigen Verhältnisse eingespielt. Es ist dazu doch immer eine mehrjährige Thätigkeit an der Bühne erforderlich. Möglich daher, daß er der Bühne auf die Dauer noch ersprießlicher wird.

Mit der Einzelbesprechung sind wir zu Ende. Das Uebrige dürfen wir in Masse abfertigen. Wir nennen die Namen: Woytasch, A. Bethge, O. Bethge, Thomas, Lichterfeld. Der Letzte eignet sich am besten für groteske Rekruten; seine Absichten mögen stets gut sein, aber seine Kunst hat es bis jetzt nicht zu hervorragenden Erfolgen bringen können. Von den beiden Bethges, dem A und O der Bühne, dürfen wir behaupten, daß jener allen Kammerdienern und schwachsinnigen Gesellen und Philistern im vollen Maße gerecht wird, dieser aber mehr spielt, als das Publicum glaubt vertragen zu dürfen. Woytasch findet sich mit Allem ab, was ihm der Regisseur zuertheilt und wäre es auch die Liebhaberrolle des Kaspar im „Zeitgeist", Thomas aber, der Gatte der verstorbenen berühmten tragischen Liebhaberin Frau Thomas, glänzt durch die Seltenheit, mit der er sich dem Publicum zeigen darf. Bei einem Gastspiele in Darmstadt griff er hoch hinauf zum Hamlet; hier scheitert er gewöhnlich schon am Rodrigo im „Othello" und im Hamlet gar ist er nie über den Rosenkranz hinausgekommen.

Beschäftigung im Schauspiele finden außerdem noch von der Oper die Herren Bost, Basse, Schäffer, Mickler, Lieder, Witt, jenachdem in der großen Tragödie die Nachfrage nach diensthuenden

Kammerherren, Adjutanten, Wachtposten gering oder stark ist. Man wird von diesen nur erwarten, daß sie sich mit ihren Rollen auf erträgliche Weise abfinden; dasselbe lassen wir noch von den Herren Grohmann, Löhmann, Hildebrandt u. s. w. gelten und glauben mit ihnen schon dem eigentlichen Statistenfache sehr nahe gekommen zu sein.

Das wäre unsere Rundschau. Wir enthalten uns weiterer Bemerkungen über das Ensemble, denn um dieses Thema gründlich zu besprechen, dürfte hier der Raum fehlen und um es kurz zu berühren, müßten wir das Eingangs Berührte wiederholen. Die Lücken und Mängel sind für Jedermann erkenntlich; der durchschnittliche Verfall der dramatischen Kunst überhaupt bringt es mit sich, daß man mehr auf Lücken und Mängel denn auf Vorzüge und Bedeutendes stößt. Nur des Einen gedenken wir noch: man sieht die Regie fortwährend mit neuen Rollenbesetzungen experimentiren. Wir wissen nicht, auf wen die Schuld fällt. Das Publicum weiß zwar von einem Oberregisseur Düringer, der auch Abends bei den Vorstellungen hinter den Coulissen gegenwärtig sein soll; wie weit aber dessen Macht reicht, darüber giebt es nur Vermuthungen. Jedenfalls zeigt die Regie für das scenische und decorative Arrangement (das letztere ist meist glänzend) einen sichereren Blick, als für die zweckdienlichste Verwendung der Mitglieder.

Emil Müller-Samswegen.

Helden- und Dichter-Feier.

Jede That, die unserer Gesinnung entspricht, erregt in uns Freude. Wir sehen darin eine Verwirklichung unserer Wünsche, der bewußten oder unbewußten, und empfinden Befriedigung unseres Verlangens. Das Verlangen mag unser ganzes Streben ausgefüllt haben, oder nur ein Wünschen in einer bestimmten Lage gewesen sein; wir mögen für die ganze Menschheit wirken, oder in einem Augenblick einem einzelnen Menschen helfen wollen, — wird das Verlangen erfüllt, so empfinden wir Freude und diese äußert sich im Lob der That.

Was Viele zusammen wünschen, wird selten ausgeführt, weil Alle das Eine verschieden ausführen wollen, und Jeder nur die Befriedigung des Verlangens in seiner Weise begehrt. Wer das Streben Aller umfaßt und die That ausführt, erscheint als der Held, in dem Jeder seine Kraft, sein Streben aufgehen sieht. Seine That scheint größer, als die jedes Einzelnen, weil Jeder die Wünsche Aller geeinigt sieht, die seine That nicht zu einigen vermocht hätte. Wie die That selbst größer als die eigene, so ist auch die Freude darüber größer, als über die eigene. Selbst wenn der Held durch Einigung aller Kräfte die That ausgeführt hat, so scheint das gemeinsame Werk doch nur dasjenige des Helden zu sein, weil die Einigung durch den Helden geschehen, dieser also Ursprung der gemeinsamen That war. Das Volk (d. h. in allen folgenden Fällen nicht das literarisch gebildete, sondern der Begriff ganz allgemein gefaßt) preist den Helden, der ihm die Freiheit verschafft; die Krieger preisen den Feldherrn, der mit ihrer Macht den Feind geschlagen. Das Volk feiert den Helden, die Krieger den Feldherrn ob der großen That, und in dem Preise des Helden empfinden Alle die Freude über die Befriedigung des eigenen Verlangens.

Aber immer preist das Volk nur den Mann des wirklichen Vollbringens, nie den bloßen geistigen Urheber einer That. Denn eine solche ersinnen können Alle — in jedem Wunsche liegt ein Ersinnen, — aber das Ersonnene ausführen, ist eine Aeußerung des höheren Vermögens, das nicht Alle haben. Das Volk pries Blücher, der ihm Befreiung vom Feinde brachte, nicht aber Fichte, der die Reden zur Befreiung hielt. Wenn auch der Redner die höhere Intelligenz besaß, mit aller Intelligenz konnte er nur des Volkes Wunsch aussprechen, nicht befriedigen; der Held aber verschaffte Allen, was sie wünschten.

Je weiter die Urheberschaft von der That zurückliegt, desto bedeutender kann sie unter Umständen für den Geschichtsforscher werden; für das Volk wird sie desto geringer. Die Einwirkung Kant's auf Dichter und Redner — und so die mittelbare Wirkung für das Volk — war gewiß von höherem Werth in der Geschichte der Menschheit, als die That Blücher's; aber das Volk kann die Einwirkung nicht sehen, darum kann es nicht für den Philosophen begeistert werden.

Das Volk feiert seinen Helden im Liede, im Drama, im Bilde. Es preist ihn, indem es seine Thaten besingt, es ist begeistert, wenn es seine Thaten auf der Bühne dargestellt sieht; es ergötzt sich,

wenn es die Thaten durch Bilder der Erinnerung zurückgerufen und bewahrt sieht und freut sich selbst an der bloßen Gestalt des Helden, indem die Phantasie die Thaten hinzudenkt. Aber Thaten sind es immer, die es feiert; denn nur Thaten bilden sein höchstes Interesse; nur Thaten kann es erzählen, darstellen, malen, bilden oder in der Phantasie ergänzen. Alle Reden, die für sein Wohl gesprochen werden, sind ihm nur von Interesse, so weit sie mit Thaten zusammenhängen. Die Reden selbst kann es nur verstehen, indem es sie mit Thaten zusammenhält, mit vergangenen und zukünftigen. Das Volk kann deßhalb keine Redner besingen, weil ihre Rede nicht als Wort, sondern als That in der Erinnerung steht und die That nicht dem Redner, sondern dem Helden gehört. Steigen wir weiter zurück, zum Philosophen, dessen Wirken es schon nicht verstehen konnte, so finden wir, daß es beim Mangel an allem Interesse sich gar nicht für ihn begeistern kann.

Wie der Held die Wünsche des Volkes durch seine That befriedigt und so die Ursache der gemeinsamen Freude wird, so befriedigt der Künstler die Wünsche des Volkes, indem er der Freude über die Heldenthat den gemeinsamen Ausdruck giebt. Wie der Held zum Thun des Volkes, so steht der Künstler zum Empfinden. Wie ihm das Thun größer war, als Denken und Empfinden, so ist ihm der Held größer als der Dichter. Denken und Empfinden gingen dem Thun voraus und folgten ihm nach; das Thun vereinigte Beides in sich; Denken und Empfinden hatten ihm nur Bedeutung als Ursache und Folge des Thuns. So umstehen den Helden der Redner und Dichter; ohne den Helden ist alles Reden in den Augen des Volkes umsonst und ohne Helden verlangt dasselbe Volk auch nicht nach Dichtern. Der Dichter einigt zwar alle Wünsche in seinem Schaffen, und alle Wünsche drängen zu dem gemeinschaftlichen Schaffen; aber die Vollendung bringt nicht die Freude am dichterischen Schaffen, sondern die Freude an der That, die der Held für Alle gethan. Der Dichter hat Alle befriedigt und dennoch tritt er zurück vor dem Manne der That. „Ich habe gethan, was Du nur maltest" sagt Fiesko zum Romano.

Das Volk fühlt zwar, daß der Dichter ein mächtiges Verlangen befriedigt, das Verlangen, den Helden zu preisen, daß es die Freude am Helden und diejenige an sich selbst nur durch den Dichter genießen kann; es fühlt sich schuldig gegen den Dichter, der es aus dem peinigenden Gefühl der Nichtanerkennung des Helden gerissen: um sich vom Gefühl der Schuld zu befreien, beweist es ihm Dank; es dankt,

indem es ihn rühmt. Aber Dank wird nur so lange gezollt, als die Erinnerung an die Schuld dauert. Ist diese verwischt, dann ist des Dichters Ruhm dahin, das Volk vergißt ihn, vergißt wol selbst den Namen. Ein trauriges Loos für den Dichter, dahinzugehen, ehe das Volk seine Kunstwerke in seinem Herzen aufschrieb!

Was nutzt es dem Dichter, wenn auch sein Name auf dem Werk steht und die Kunstgeschichte ihn aufschreibt? Das Volk kennt vielleicht seine Heldenlieder auswendig, trägt sie von Mund zu Munde, seine Dramen sieht es auf der Bühne und fragt (d. h. wieder das nicht literarisch gebildete Volk) nicht nach dem Namen der Urheber. Ein Umstand nur hält den Ruhm des Dichters beim Volke fest: Er, wie auch der Redner und der Philosoph, die in Kunst und Wissenschaft das Leben darstellen, zeigen dem Volke ihre Welt- und Lebens-Anschauung und wirken bildend auf jenes wie auf den Helden. Volk und Helden, im Glauben, nach eigenen Grundsätzen zu handeln, handeln doch nach der Lebensanschauung der Künstler und Gelehrten. Der Dichter, der den Helden künstlerisch darstellt, führt seine eigenen Gedanken vor, die nur ein Anderer zur That machte. Das Verlangen zur That war bei ihm schon vorhanden, im Liede ausgesprochen; der Held, vom Liede begeistert, schaffte das Wollen zur That. Verlangen und That waren noch unbewußt; der Dichter bringt sie zum Bewußtsein durch die künstlerische Darstellung. So ergänzen Dichter und Helden einander, und wie sie innig verbunden sind, so kann auch das Volk sie nicht trennen, so leben sie vereinigt in seiner Erinnerung. Die Person, der Name des Dichters dürften selbst verschwinden; die Charakterzüge sind so enge mit dem Bilde des Dramas verwachsen, daß das ganze Wesen des Dichters in dem Helden lebt. So lange die Helden leben, leben die Dichter; die Dichter feiern wir in den Helden; die Helden feiern wir, um unser innigstes, sehnlichstes Verlangen zu befriedigen. Völker, die unbewußt handeln, feiern nur so ihre Dichter; die bewußt handelnden wollen das Verdienst des Dichters neben dem des Helden anerkennen und dem Dichter eine eigene Feier bereiten. Wie das Volk den Helden durch Darstellung seiner Thaten feiert, so kann es auch den Dichter nur thätlich feiern, durch Darstellung seiner Werke. Die That des Dichters, als künstlerische, existirt nicht für das Volk; sie ist nur der Ausdruck für sein eigenes (des Volkes) Gefühl. So wenig es sein eigenes Gefühl preist, wird es des Dichters Werk preisen. Es kann nur den durch das Werk dargestellten Helden preisen und unbewußt die Freude am Dichter, dem

Spiegelbilde des Helden, mit genießen. Das Volk kann also dem Dichter keine andere Feier bereiten, als durch den Preis seiner Helden.

Will es den Dichter, als Schöpfer des Heldengedichts, feiern, so kann es dies nur durch eine ähnliche Beziehung zwischen dem Dichter und dem Gedicht, wie zwischen dem Helden und seiner That. Die That geschah nur einmal und war dem Volke ein wichtiges Ereigniß. Es wird an dieses Ereigniß bei der Wiederkehr des Tages erinnert, feiert also den Helden bei jeder Wiederkehr des Tages, an dem die That geschah, und giebt diesem, wie es des Helden ganze Persönlichkeit im Namen zusammenfaßt, des Helden Namen. Ist nicht eine einzelne, an einem Tag geschehene That, sondern eine Reihe von Thaten die Ursache des Heldenthums, so kann das Volk, das einen bestimmten Punct zur Anschauung des Helden festhalten muß, nur einen Tag wählen. Es nimmt also den Tag, an dem die hervorragendste That geschah, oder, wenn es keinen solchen findet, den Tag, der die mittelbare Ursache von allen Heldenthaten war, den der Geburt.

Wie beim Helden, so wird es auch beim Dichter den Tag, an dem das Heldengedicht ins Leben trat, feiern. Oder, wenn kein einzelnes Gedicht, sondern das ganze Schaffen die Ursache der Feier, so wird es den Geburtstag des Dichters zum Feiertag erheben.

Der wahre Volksdichter wird sein Gedicht aber zu keiner anderen Zeit bringen, als dann, wenn der Held gefeiert werden soll. Geschieht das, so tritt der Dichter zurück. Daß wir nach der Dichter-Feier fragen, beweist, daß wir kein Bedürfniß haben, Helden zu feiern. Unsere alten Volkshelden sind bei der Verdrängung der alten Religion erst mit christlichem Gewande umhüllt, dann von den christlichen Helden verdrängt worden; die christlichen Helden haben ihr Ansehen bei der Spaltung der Religion verloren; die neueren Helden waren Führer einer religiösen oder politischen Partei, nicht des ganzen Volks, oder hervorragende Krieger in Schlachten, die nicht im Interesse des Volks geführt wurden. Wenn uns also diese durch die Dichter vorgeführt werden, so nehmen wir Antheil an ihrem Thun, weil wir von allen großen und edlen Thaten begeistert werden; aber wir fühlen, daß wir nicht unaufgefordert, ohne des Dichters Anregung, Interesse hätten. Wir haben die Helden durch den Dichter erst wieder kennen gelernt und im Gefühl einer Schuld gegen die Helden danken wir dem Dichter, der unsere Vernachlässigung durch sein Werk wieder ausgeglichen. Weil wir vorher kein Interesse für die Helden hatten, so erscheinen

sie uns durch den Dichter wiedergeboren. Der Dichter, als Erzeuger, scheint uns aber bedeutender, als das Erzeugte, zumal Jener wirklich, diese nur in der Idee uns leben. Wir feiern deßhalb mehr den Dichter als den Helden.

Um einen bestimmten sinnlichen Anhalt zu haben, suchen wir nach einem Tag, an dem wir ihn feiern könnten. Weil nun das Erscheinen von des Dichters Werk in gar keinem Zusammenhang mit der Heldenthat steht, der Tag also ohne Bedeutung und Beziehung ist, so können wir nicht diesen Tag feiern, sondern den, der mittelbar die Ursache der Feier war, den Geburtstag.

Die Feier kann aber wieder nicht anders, als thätlich geschehen: durch Vorführung von des Dichters Werken. Des Dichters Werk ist, obgleich er ein ganzes Heldenleben gleichsam geschaffen, nur die Erscheinungsform für das Heldenleben. Wir preisen nie die Form, sondern stets das Wesen, das Wesen nun ist der Held und seine That. Wir mögen also den Dichter bewußt oder unbewußt feiern, so feiern wir stets nur den Helden, den er künstlerisch dargestellt, und im Helden sodann unbewußt auch den Dichter.

Der Wahnsinn auf der Bühne.

Schon lange lag uns dies Thema im Sinne. Wir gedachten darüber ausführlich zu schreiben. Jetzt giebt uns eine bestimmte Veranlassung, ein Aufsatz in den Wiener „Recensionen", schneller Gelegenheit, als wir vermutheten. Diese Gelegenheit bringt es indeß mit sich, daß wir augenblicklich nicht erschöpfend, sondern mehr andeutend, ja eigentlich polemisirend zu Werke gehen.

Rötscher, der bekannte Berliner Kritiker, giebt in jener Zeitschrift unter dem Titel „Der Wahnsinn auf der Bühne" einen kurzen Aufsatz, der, weil er der Feder eines namhaften Dramaturgen entflossen, von gar Vielen als ein Musterstück angesehen werden dürfte. Und doch zeigt es den wissenschaftlichen Kritiker der Spenerschen Zeitung von einer so kurzsichtigen Seite, daß wir wohl oder übel gegen diese Art von sogenannter wissenschaftlicher Dramaturgie offen auftreten müssen. Man wird von einem Dramaturgen, der sich wenigstens selbst rühmt, ein solcher zu sein, erwarten dürfen, daß er sich

nicht in Gemeinplätzen oder todten Redensarten bewegt. Ein Dramaturg, der da sagt: „Wir wollen vom großen Künstler ergriffen und hingerissen sein", stellt sich unter die Heerschaar der allergewöhnlichsten Recensenten; der Dramaturg hat sich lediglich mit der Untersuchung zu befassen, wie es der große Künstler zu machen habe, damit er das Publicum ergreife und hinreiße. Von dieser tieferen Kenntniß aber zeigt der erwähnte Rötscher'sche Aufsatz auch nicht die geringste Spur. Ja, er ist so gehalten, daß, wenn ihn ein strebsamer dramatischer Künstler in die Hand nimmt, dieser erbittert ausrufen muß: „Weiß ich erst, wie ich den Wahnsinn darzustellen habe, dann werde ich ihn auch mustergültig versinnlichen". Und wir setzen hinzu, wenn er über dies Wie durchaus im Klaren ist, bedarf er des Rötscher'schen Aufsatzes gewiß nicht mehr. Die erste Frage, den Kunstjünger auf den richtigen Weg zu leiten, dreht sich nicht um die Schlagwörter, wie sie Rötscher im Munde führt: der Wahnsinn sei nicht nur nach seiner natürlichen, sondern auch nach seiner sittlichen Seite darzustellen, sondern vielmehr darum, weshalb der Dramatiker, d. h. der wahre Dramatiker, dem die Erforschung und Fruchtbarmachung seiner Kunst ernstester Lebensberuf, weshalb dieser den Wahnsinn, als einen Zustand des Außersichseins (wir bedienen uns ungern dieses nach schematischer Philosophie schmeckenden Ausdrucks), auf der Bühne zuläßt?! Ein Wink hierüber nützt dem reproducirenden Künstler unendlich mehr als alle im Optativ gehaltenen schönen Redensarten mit ihren „der Künstler solle", „der Künstler müsse".

Was heißt denn das eigentlich: Wahnsinn nach der sittlichen Seite? und diese Seite im Gegensatze zur natürlichen?

Wir leugnen geradezu die Bedeutung der sittlichen Seite. Der Wahnsinn hat auf der Bühne keine sittliche Seite, wo wäre sonst der Unterschied zwischen Affect und Pathos einer- und Wahnsinn andererseits? Der Dramatiker wird diesen Zustand des Außersichseins im Gegensatze zu jenem anwenden. Mit Affect und Pathos bewirkt er einen Fortschritt der Handlung, den Wahnsinn dagegen findet er nur in einem Ruhepuncte der Handlung zulässig. Jede Affectscene ist eine fortreißende dramatische, jede Wahnsinnsscene eine episodische Scene. Der Dramatiker muß oft zum Wahnsinn seine Zuflucht nehmen, wenn er über den Charakter einer seiner Personen Aufschluß geben will. Der Wahnsinn hat auf der Bühne gar keine Bedeutung, dient er nicht als Mittel zur Charakteristik des einzelnen von ihm befallenen Individuums. Der Wahnsinn hat also nur Bezug auf ein

ganz bestimmtes Individuum, nicht aber auf die Masse der außer ihm auf denselben Brettern wirkenden Personen.

Ob diese herumstehen und jammern, und ob wir als Zuschauer dasselbe thun, ist ganz gleichgültig. Weil dem so sein könnte, deshalb dem Wahnsinn eine sittliche Bedeutung beizumessen, dünkt uns eine kleinliche Auffassung. Damit der Wahnsinn eine sittliche Seite in sich trüge, müßte doch zunächst der von ihm Betroffene ein Gefühl oder Bewußtsein seines Unglücks haben. Weil er dies nicht hat, (und wenigstens wird es ihn der tragische Dichter nicht haben lassen), deshalb ist der Zustand des Wahnsinns auch kein unglücklicher zu nennen.

Wie die Bühnenverhältnisse nun einmal sind, und einem Publicum zu Liebe, das um jeden Preis gerührt sein und von glücklich gemachten Menschen scheiden will, kann selbst der erfahrene Dramatiker von heute, seinem besseren Wissen und Können entgegen, den Wahnsinn vielleicht nur von seiner pathologischen Seite als einen vorübergehenden Krankheitsfall behandeln. Dann aber hört überhaupt jede Berechnung für den darstellenden Künstler auf; auch der beste Dramaturg kann nicht sagen, wie ein solcher Wahnsinn darzustellen sei. Wenn er es sagt, oder mit dem Wunsche zu sagen scheint, der Wahnsinn solle schön wiedergegeben sein, was heißt denn das?! Heute sind meine Nerven stark besaitet, da ertrage ich manchen grellen Ausruf, morgen bin ich durch eine Indigestion verstimmt, da schelte ich das decenteste Spiel übertrieben. Mit diesen blos relativen Begriffen ist der Dramaturgie wahrlich nicht genützt. Aber auch den Wahnsinn von pathologischer Seite genommen (denn nur von dieser aus könnte er in Bezug zur sittlichen Seite stehen): die sittliche Seite desselben würde immer nur in gleiche Linie mit ordinären Rühreffecten fallen. Ja, kommen wir einmal darauf hinaus, dann hat auf der Bühne ein frischer Beinbruch oder eine total geschundene Nase größere sittliche Bedeutung als der Wahnsinn.

Doch weiter zur Frage nach dem „Wie" der Versinnlichung des Wahnsinns. Ophelia, sagt Rötscher, solle uns in ihrer Geisteszerrüttung so viel als möglich das furchtbare Geschick abspiegeln, welches diese zarte Blüthe geknickt und zerstört habe. Und das sagt ein Dramaturg, der stets mit seiner wissenschaftlichen Kritik prunkt! Was hat uns denn Ophelia ihr Geschick noch abzuspiegeln, nachdem dieses Geschick mit dem Beginn des Wahnsinns vollständig abgeschlossen ist! Wenn doch Rötscher nur jemals versucht hätte, ein Drama zu schreiben, er würde nicht dergleichen dramaturgisches Schulgerede niederschreiben.

Das sind Redensarten, die sich vom Katheder eines in Systemen machenden Aesthetikers herunter vielleicht hören lassen, aber für den praktischen Gebrauch vollständig nutzlos bleiben. Nein, so undramatisch dachte Shakspeare nicht, als er Ophelia wahnsinnig vorführte; er that es nicht, damit sie uns zu Liebe ihr furchtbares Geschick abspiegele. Was hätte denn die arme Ophelia davon?! Und darauf gerade kommt es an, was die Ophelia von ihrem Wahnsinn hat! Indeß, das Bedeutungsvollste liefert Rötscher in folgenden Sätzen: „Vor Allem aber muß die Darstellung des Wahnsinns den Zuschauer alle Absichtlichkeit des Schauspielers vergessen machen. Sobald der Zuschauer durch Bewegungen und Aeußerungen des Wahnsinns an einen vorhergegangenen Calcul des Verstandes gemahnt wird, ist der Darstellung die Spitze der höchsten Wirkung abgebrochen, die Darstellung ist dadurch um ihre künstlerische Illusion gebracht.“

O weiser Daniel! Wenn doch nun auch ein Dramaturg käme und sagte: „Lieber Hamlet, Du mußt Dir vor Allem deinen Bart so ansetzen, daß ihn Niemand als einen angesetzten erkennt. Denn sobald man sieht, daß er angesetzt ist, schwindet alle künstlerische Illusion!“ Als ob daran Jemand zweifelte! Als ob nicht jeder Schauspieler, er spiele was er wolle, den Zuschauer alle Absichtlichkeit des Schauspiels vergessen machen soll! Und nun gar der vorangegangene Calcul des Verstandes, den Rötscher besonders betont! Der Wahnsinn ist ein Zustand, den kein Schauspieler an sich aus eigener Erfahrung kennen kann, sondern durchaus durch den Calcul des Verstandes versinnlichen muß. Ob ich nun diesen Verstandescalcul als übertrieben oder nicht übertrieben gelten lassen will, das hängt von der Wirkung ab, die das Spiel des Darstellers auf mich macht. Ich rufe: er übertreibt, ein Anderer: nein, er trifft die Wahrheit. Rötscher tadelt das wahnsinnige Gretchen der Seebach, ein Anderer findet es großartig. Wer hat denn nun Recht? Rötscher sagt: ich, denn ich bin wissenschaftlicher Kritiker; der Andere ruft aber auch: ich, denn ich bin auch wissenschaftlicher Kritiker! Nun käme es am Ende auf eine Beweisführung für unsere Behauptung an. Hat aber Rötscher schon jemals für irgend eine seiner Behauptungen einen Beweis führen können! Sobald der Zuschauer (oder vielmehr: ich, der Professor Rötscher) durch Bewegungen und Aeußerungen des Wahnsinns an einen vorhergegangenen Calcul des Verstandes gemahnt wird (ich gemahnt werde), ist der Darstellung die Spitze der höchsten Wirkung abgebrochen; das soll ein Beweis, ein wissenschaftlicher Beweis dafür

sein, ob die und die Schauspielerin in der That bei der Versinnlichung des Wahnsinns geirrt habe! Was Rötscher weiterhin damit sagen wollte, die Darstellung des Wahnsinns solle so viel als möglich symbolisch wirken, ist uns nicht ganz verständlich. Denn die nachfolgende Erklärung steht zur symbolischen Wirkung in keiner Beziehung. Der systematische Dramaturg mag sich auf eine ziemlich dunkle Redensart wie dieses „so viel als möglich wirken" Etwas einbilden, der wahre Dramatiker dichtet Wahnsinnsscenen nur eines ganz bestimmten realen Zweckes wegen. Und es ist wichtig, daß der Darsteller in die Nothwendigkeit und Gesetzmäßigkeit dieses realen Zweckes eingeweiht werde, dann wird er wenigstens die Grundlage für die Behandlung einer Wahnsinnsscene finden.

Anfangs glaubten wir, Rötscher habe mit der schließlichen Bemerkung „die ganze Erscheinung des Wahnsinns müsse in Haltung, Bewegung und Stimme noch immer die Natur derjenigen Personen abspiegeln, welche wir im gesunden Zustande vor uns sahen", den Nagel in Etwas auf den Kopf getroffen. Da dachten wir an seine fortwährende Verherrlichung des Dessoir'schen Spiels; und in der That sollen diese Worte auch nur die Dessoir'sche Spielweise als mustergültig charakterisiren. Denn Rötscher's „Natur, die wir im gesunden Zustande vor uns sahen", will einen Künstler entschuldigen, der seiner Befähigung nach den Wahnsinn nicht anders als den gesunden Zustand versinnlichen kann. Oder, daß wir uns besser ausdrücken, es gilt das Lob einem Künstler, der den gesunden Zustand schon als eine Art von Delirium tremens auffaßt (man denke an die Darstellung des Narziß und Mondecans) und bei seinem ersten Tritt auf die Bühne den Satz ausspricht, daß das Leben nur ein Wahnsinnigwerden sei.

Dem gegenüber wollen wir noch Einiges über den realen Zweck der Wahnsinnsscenen nach Maßgabe unserer Erkenntniß hinzufügen. Halten wir uns dabei speciell an die Figur der Ophelia. Es giebt gewisse Charaktere, — Erziehung, Verhältnisse und Lebensstellung haben sie meist so gestaltet, — denen der Dramatiker nicht vollständig gerecht werden kann, läßt er sie nur im bewußten Zustande auftreten. Er muß sie schließlich in einen Zustand des Außersichseins versetzen, damit er an ihnen das Gesetz der poetischen Gerechtigkeit vollziehen könne. Im gesunden Zustande kann der Mensch vermöge seiner intellectuellen Kräfte seine an das Temperament und die Naturanlagen gebundene rein menschliche Natur vollständig unterdrücken, im Wahnsinn aber waltet nur diese rein menschliche Natur, wie sie den verschiedenen

Individuen verschieden innewohnt. Man sagt, in der Trunkenheit zeige sich der Mensch, wie er ist; nun, eben so wird der Dramatiker den Wahnsinnigen, nach Todtlegung der eigentlich intellectuellen Kräfte, zeigen, gemäß der diesem innewohnenden, psychischen innersten Natur.

Selbstverständlich wird sich der Wahnsinn auf der Bühne je nach dem Temperamente des Wahnsinnigen gestalten müssen. Hat also der Darsteller auf das Temperament und die rein menschliche Natur der darzustellenden Person allein Rücksicht zu nehmen, so versteht es sich, daß dies nicht seiner Willkür überlassen bleibt, sondern der correcten Zeichnung des Dramatikers obliegt.

Ophelia konnte Shakspeare nur im Wahnsinne von ihrer anziehenderen Seite zeigen. Lebensstellung und Verhältnisse haben das schlichte, naive, aber durchaus mit keiner irgendwie tieferen und bei Leibe nicht pathetischen Natur begabte Mädchen zu einer Hofdame gemacht, die ihre Jahre und ihren Ruf auf das Strengste wahren mag, dabei aber mit sich spielen läßt und gelegentlich auch mit Anderen, mit Hamlet, spielt. Sie ist so in sich verschlossen, daß sie, Herrin ihres Verstandes, dem Zuschauer über ihr Denken, Empfinden und ihren Willen auch nicht die geringste maßgebende Aufklärung gestatten würde. Hamlet durchschaut sie vollständig, er fühlt, daß sie ihn nicht glücklich machen kann, ja er fürchtet, daß, sollte die sinnliche Natur in ihr zur Herrschaft gelangen, sie fallen könnte, gleichwohl bedauert er sie, denn sie, das naive Kind, ist nicht durch eigene Berechnung das geworden, sondern aus Gehorsam gegen die Lehren ihres Vaters und der Königin: — und deßhalb bricht Hamlet mit ihr. Seltsam und doch wie charakteristisch für Ophelia: sie hat für den Geliebten wenig Worte, sie mag sich seiner freuen, wie sie sich eines hübschen Geschenks freuen würde. Sie fällt auch nicht aus Schmerz über Hamlets Untreue in Wahnsinn, der rein äußerliche Grund, das Entsetzen über den Tod des Vaters bewirkt dies. Der Zuschauer ist bis zur Wahnsinnsscene über ihren Charakter durchaus im Unklaren, ohne diese Scene kann er Nichts über sie denken; er weiß nicht, liegt die Berechnung in ihrer eigensten Natur, oder ward ihr diese nur durch die Verhältnisse, die Lebensstellung aufgedrungen. Nun tritt Ophelia wahnsinnig auf und corrigirt gleichsam ihren Charakter, oder stellt ihre menschliche Natur in ihrer reinen Einfalt wieder her. Die wahnsinnige Ophelia will ganz als naives Kind, das hinter einander lacht und weint, gespielt sein, sie will mit einem ursprünglichen zuthunlichen Ton, jetzt, da die Maske der Berechnung gefallen, ja selbst mit einem

Anflug von Innigkeit fesseln. Nur um Alles in der Welt keine pathetische oder heroische Ophelia! Nach Rötscher's Meinung, daß sie das furchtbare Geschick abzuspiegeln habe, könnte man auch eine solche für zuläßig halten. Dürfte Ophelia im Wahnsinn pathetischer oder heroischer, oder auch nur tiefer elegischer Töne fähig sein, so besäße sie eine Natur, zu der sich Hamlet mit ganzer Seele hingezogen fühlen müßte. Dann wäre auch die Scene „Geh' in ein Kloster" von Shakspeare eine der verfehltesten, die sich denken ließe. Sie wäre nicht zu rechtfertigen. So weit wir die Menschen kennen, würde Hamlet durch eine solche Ophelia, die mit ihrer elegischen Ruhe über seiner Zerfahrenheit gestanden, gerettet gewesen sein.

Vielleicht ist dies nicht unser letztes Wort über das Thema.

Emil Müller-Samswegen.

Ideen und Themata.

Aus Dilettanten gebildete Vorstände von Kunstinstituten. Es ist schon oft die Frage zur Sprache gebracht worden, wie Comités, denen die Leitung von Kunstinstituten anvertraut ist, beschaffen, aus welchen Elementen dieselben zusammengesetzt sein müssen, um die Geschäfte in entsprechender, wirklich förderlicher Weise zu leiten. Musiker allein an der Spitze und mit unbedingter Vollmacht ausgerüstet, sind leicht zu einseitig, zu exclusiv; sie verfallen groben Ungerechtigkeiten und Verkennungen, wie die Erfahrung sattsam bewiesen hat und noch täglich beweist. Eine vollkommen unbefangene Beurtheilung ihrer Collegen ist selten die Sache der Künstler, und zwar, je bedeutender dieselben sind, in der Regel um so weniger. Die eigene scharf ausgeprägte Individualität ist zu sehr bestimmend, die Subjectivität zu übermächtig, als daß ein unbefangenes, vorurtheilsfreies Eingehen auf vielleicht Entgegengesetztes möglich wäre. Dagegen mangelt den Dilettanten häufig nicht blos die erforderliche innere Vertrautheit mit der Sache, auch an genauer äußerer Kenntniß der Verhältnisse und Thatsachen gebricht es ihnen, und man läuft auf diese Weise Gefahr, gänzlich unpassende Wahlen zu treffen, so bei Besetzung von Stellen. Die unglücklichsten Engagements werden veranlaßt, bedeutende Kräfte vernachlässigt, unbedeutende herangezogen. Man weiß einfach gar Nichts von den vorzüglichen Talenten, die vorhanden sind, und begeht in Folge davon Mißgriffe über Mißgriffe. Ueberhaupt wird bei allen diesen Gelegenheiten außerordentlich wenig Geschick entwickelt. Tüchtige Künstler, die sich dessen, was sie leisten können, bewußt sind, verschmähen es häufig, und mit Recht, herumzulaufen und um Stellen zu betteln; andrerseits mögen die Comités

nicht ohne Weiteres einladen, um sich nicht nutzlos der Gefahr abschläglicher Antworten auszusetzen. Daß auf Privatwegen dergleichen Vermittlungen leicht zu bewerkstelligen wären, wird gänzlich außer Acht gelassen. Doch dies nur beiläufig. Was die Zusammensetzung von Comités betrifft, so ist das Beste, künstlerisch gebildete Geschäftsmänner an die Spitze zu stellen, aber Musiker ins Interesse zu ziehen, sei es, daß man dieselben officiell zur Theilnahme an der Berathung einladet, sei es, daß man privatim mit ihnen Rücksprache nimmt. Der letztere Weg insbesondere hat den Vorzug, daß man die Urtheile von Künstlern verschiedener Richtung anhören und vergleichend zusammenstellen kann. Wo einerseits Dilettanten sich selbst und ihrer Eitelkeit überlassen sind, andrerseits die Künstler nur ihrer subjectiven Voreingenommenheit oder Leidenschaftlichkeit folgen dürfen, wird selten ein allseitig befriedigendes Resultat die Folge ihrer Bemühungen sein. Das allein Richtige ist eine Ausgleichung der verschiedenen Einseitigkeiten durch Zusammensetzung aus wesentlich unterschiedenen Elementen.

Heranbildung junger Tonkünstler für die musikalische Praxis. Wie in der Sphäre der Orchestermusiker bereits Mangel eingetreten ist bei einzelnen Instrumenten an geeigneten Persönlichkeiten, so beginnt es auch an geübten Dirigenten zu fehlen. Nicht, daß ein wirklicher Mangel an Talenten, die sich dazu qualificiren, wahrzunehmen wäre; es sind deren sehr viele in hohem Grade beachtenswerthe vorhanden. Aber es gebricht an der Gelegenheit zu der nöthigen Vorbildung, zur erforderlichen Uebung; eine unausgefüllte Kluft ist bemerkbar bei unseren jungen Musikern zwischen der Schule und den Anforderungen, welche das Leben an sie stellt. So geschieht es, daß wir neben einzelnen ausgezeichneten Dirigenten in größerer Zahl nur minder Geübte haben. Der Staat sorgt in Zeiten für seine Beamten, indem er junge Leute nach beendigten Studien einen praktischen Cursus durchmachen läßt, um später den Anforderungen des Lebens gewachsene Männer gewonnen zu haben. Was Musik betrifft, so fehlt es an solcher Vorsorge, (zum Theil in Folge des soeben über unpassende Zusammenstellung von Comités Gesagten), es fehlt der Blick, Leute herauszufinden, die Etwas versprechen, und die Einsicht in die Nothwendigkeit, denselben in Zeiten Gelegenheit zur Gewinnung der erforderlichen Praxis zu verschaffen. Wie in alter Zeit, will man Alles fertig in Empfang nehmen, ohne um Heranbildung sich viel zu bekümmern. Und doch ließen sich Gelegenheiten dazu ohne große Schwierigkeit herbeiziehen! Wohin wir die Blicke richten, überall fehlt es an einer höheren wirklich entsprechenden Organisation des Musikwesens, und es wird nicht eher besser werden, bevor nicht eine solche erreicht ist.

Stellung und Wirksamkeit der Localkritik. Wer nur einigermaßen mit den künstlerischen Verhältnissen vertraut ist, weiß, welche schreiende Mißstände man zur Sprache zu bringen hat, wenn man das Verhältniß zwischen Kritik und Künstlern berührt, namentlich zwischen der Localkritik in Tagesblättern und den täglichen Leistungen der Bühnenkünstler. Die

Letzteren sind so empfindlich, daß sie kaum einen Tadel vertragen können, und der Unbedeutendste unter ihnen nimmt sich heraus, das minder günstige, wenn auch begründetste Urtheil aus persönlicher Gehässigkeit des Kritikers herzuleiten und von Parteilichkeit zu sprechen. Dieser aber wird dadurch gereizt, und seine Beurtheilungen nehmen im Laufe der Zeit dann eine immer schärfere und einschneidendere Haltung an. Doch auch dies dauert in der Regel nicht lange. Der Kritiker, des ewigen Aergers müde, läßt schließlich die Dinge gehen, wie sie gehen und schlägt um in Lobhudelei. Dann besteht seine Aufgabe lediglich nur noch darin, in der Menge Lust zum Theaterbesuch zu wecken, um die Casse des Directors zu füllen, und es ist ihm gleichgültig, ob nachher das gesammte Publicum seine Worte Lügen straft, oder nicht. Im Falle größerer Beharrlichkeit und Consequenz aber wird er durch Intriguen allerlei Art entfernt, und eine den Künstlern gefälligere Persönlichkeit an die Stelle gesetzt. — Was hier in Kürze angedeutet wurde, ist der gewöhnliche Gang der Dinge. In diesem Streite zwischen Tageskritik und Künstlerschaft nehme ich entschieden Partei für die Letztere. Die Kritik ist überwiegend schuld an allen diesen Mißständen, die Kritik, die, wenn sie, wie es in der Regel geschieht, gehandhabt wird, unendlich mehr schadet als nützt, die in der That nicht viel mehr ist, als ein Schmarotzergewächs am Stamme der Kunst, ein Auswuchs der gegenwärtigen Zustände. Es fehlt dieser Kritik noch gänzlich an principieller Orientirung, Jeder schreibt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist und zu dieser Unklarheit kommt dann noch häufig persönliche Haltungslosigkeit hinzu. Es ist hier nicht meine Absicht, die Aufgabe der Tageskritik in ausführlicher Entwicklung darzulegen, nur einige der wesentlichsten Bestimmungen sollen gegeben werden. Dahin gehört zunächst die Erwägung der allgemeinen Verhältnisse der zu besprechenden Kunstinstitute und der gegenwärtig überhaupt vorhandenen Kräfte. Es ist Unsinn, Anforderungen zu stellen, für die eine Möglichkeit der Befriedigung gar nicht vorhanden ist. Es gehört ferner dahin, was die activen Künstler und Künstlerinnen betrifft, die Erwägung, ob sie mit Ernst und Sorgfalt ihr Bestes zu geben beflissen sind, oder ob sie auf leichtsinnige Weise ihren Beruf vernachlässigen. Im letzteren Falle ist schärfste Rüge selbstverständlich vollkommen am Platz; im ersteren jedoch wäre es durchaus zwecklos, immer aufs Neue gegen Mängel einzuschreiten, deren Beseitigung die natürliche Anlage verweigert. Hier handelt es sich nur um die Untersuchung der Fragen, ob ein Künstler überhaupt bis auf einen gewissen Grad befähigt ist, und ob seine Leistungen der Stufe, welche das ihn beschäftigende Kunstinstitut einnimmt, entsprechend sind, oder nicht. Vermag er durchaus nicht zu genügen, so ist ihm wohlmeinend zu rathen, einen anderen Beruf zu ergreifen, oder sich einen künstlerischen Wirkungskreis zu suchen, in welchem weniger strenge Anforderungen gestellt werden dürfen. Ist er im Gegentheil ausreichend in Befähigung und Leistungen, so ist dies anzuerkennen, ohne ihm fortwährend Lust und Stimmung dadurch zu vergällen, daß man ihm ganz im Allgemeinen und ohne specielle Nachweisung über das, was eine Verbesserung bedarf, vorhält, wie so viel ihm fehle zu einem Künstler ersten Ranges. Allerdings soll der Kritiker sich andrerseits nicht so weit accommodiren, daß

er Alles, was geboten wird, schlechthin gut heißt. Er soll stets das Ideal im Auge haben und dies mit Entschiedenheit festhalten; aber dieses Ideal soll kein abstractes, aus dem Blauen heruntergeholtes, sondern ein mit billiger Rücksicht auf die Verhältnisse bestimmtes sein. Zu Zeiten mag es in der That angemessen erscheinen, auch an die höchsten Aufgaben der Kunst zu erinnern, und die Leistungen eminenter Künstler und Künstlerinnen werden dazu eine passende Gelegenheit bieten; der täglich anzulegende Maßstab aber kann dies, namentlich unter unseren gegenwärtigen Verhältnissen, nicht sein. Ist nun aber die Kritik von der hier bezeichneten Beschaffenheit, dann darf allerdings auch an die Künstler die Zumuthung gestellt werden, sich gerechten, wohlmeinenden Tadel gefallen zu lassen. Die Oeffentlichkeit ist keine zärtliche Mutter, von der man Nachsicht und Schonung erbitten darf; wer für die Oeffentlichkeit wirkt, muß mit der Kraft ausgerüstet sein, die Herbheit derselben ertragen zu können. Wie freilich die Dinge jetzt stehen, ist es keinem anständigen Künstler und keiner anständigen Künstlerin zu verdenken, wenn sie mit Indignation von der Tageskritik sprechen. Kein honetter Mensch kann solche Unbilden auf die Dauer aushalten und sich Lust und Stimmung bewahren; nur in jenen seltenen Fällen, wo ein mächtiges Talent unterstützend hinzutritt, mag es geschehen, daß dies über alle Widerwärtigkeiten hinweghebt. In der Regel sind Verachtung oder Leichtsinn die Waffen, durch die sich die Künstler zu schützen suchen, und so erklärt sich das im Eingange bezeichnete Verhältniß. Der subjectivste Maßstab wird angelegt von Seiten dieser Kritiker und mit einer Schroffheit und Arroganz geltend gemacht, als ob das die ewigen Gesetze der Kunst selbst wären. Daß man vor allen Dingen nöthig hätte, die Richtigkeit der eigenen Forderungen erst zu begründen, daran wird nicht gedacht. Man schnappt dieselben auf, wie sie in der Luft schwimmen, und bringt sie in solcher Weise in Anwendung. Zur Besserung unserer Kunstzustände gehört daher wesentlich theoretische und zugleich moralische Läuterung der Tageskritik. Natürlich soll damit nicht einer allzugroßen Gutmüthigkeit, noch weniger einer vagen Lobhudelei das Wort geredet werden. Ich betonte im Obigen vorzüglich die zuerst besprochene andere Seite, weil über die letztgenannte Art längst von allen Einsichtsvollen der Stab gebrochen ist, während jene rücksichtslose Kritik doch noch die besseren Elemente in sich trägt.

Fr. Br.

Der Glaspalast in München. Wer ein Wenig mit der Geschichte der verschiedenen Architekturstyle vertraut ist, findet hier reichen Stoff zur Vergleichung dieses Organismus mit früheren und Veranlassung zu mancherlei Muthmaßungen, zu welcher Entwicklung diese neue Bauart aus Eisen und Glas noch gelangen dürfte. Von den Krystallpalästen in London und Paris unterscheidet der Münchener sich wesentlich dadurch, daß er der erste ist, in welchem ein künstlerisches Verketten der Einzelheiten in ein Ganzes sich fühlbar macht. Der Baumeister, Herr Voit, strebt hier zum ersten Male über das Nothwendige hinaus nach dem Schönen. Er hat sich nicht mehr, wie der berühmte Paxton, in den Schranken der bloßen

statischen Regeln und einzig an den Gesichtspunct der Nützlichkeit gehalten. Er hat die befangene und linkische Einförmigkeit, von welcher sich die ersten Erfinder dieser neuen Bauart noch nicht zu befreien wußten, entfernt, er hat vermittelst gebrochener Contouren und complicirter Linien die anfängliche Einfachheit durch eine reichere Ausbeute für Auge und Geist ersetzt. Er hat sich nicht damit begnügt, eine schwerfällige, ungelenke Masse ohne alle Biegsamkeit und Grazie hinzustellen, eine Art colossales Gewächshaus, ich möchte sagen, einen Architekturwerkzeugbehälter. Er hat gesucht, die Ecken zu verbinden, die Façaden durch gewisse Seitenfaçaden zu begrenzen und die Flanken in einer Weise angebracht, daß sie ein rhythmisches, pittoreskes Ganze bilden. Schon in dem Krystallgewölbe über dem Hof des Pariser Stadthauses und in dem wundervollen Pavillon des leider von den Flammen zerstörten Börsenhofes in Antwerpen war diese neue Phase der Architektur sichtbar, und man konnte schon hier ein poetisches Streben bemerken und dessen Tragweite und Einfluß auf die Kunst ermessen. Doch waren dies nur Fragmente, gleichsam einzelne Strophen, und man wußte noch nicht, ob diese neue Sprache die gewünschte Entwicklung bieten möchte, um zu großen Gedichten fähig zu sein. Der Krystallpalast in München ist kein Fragment mehr, er ist ein vollständiges Werk, welches aber dennoch die Kindheit der Sprache verräth; die Ornamentik mangelt noch gänzlich, doch erkennt man schon deutlich die Theile, deren sie sich einst bemächtigen wird, die Flächen und Grenzen, an denen später ihre Blumen erwachsen, ihre Guirlanden flattern werden, aus denen sie ihre Arabesken erstehen lassen wird, man erkennt alsbald die Absätze, an welchen einmal ihre Goldzierrathe erglänzen werden. Noch macht sich eine gewisse Steifheit im Ganzen fühlbar, die jedoch nicht gänzlich der Grazie entbehrt, es ist eine jugendliche Unbeholfenheit voll von einer noch nicht zur Reife gelangten Kraft, voll von verborgener noch nicht zur Anwendung gekommener Energie, kurz ein ähnlicher Mangel an Gewandtheit, wie wir ihn in den Anfängen der italienischen Malerei bei Cimabue und Giotto beobachten. Der Betrachter dieses Monuments fühlt unwillkürlich, daß ihm hier eine neue Macht der Kunst entgegentritt, ich möchte sagen ein neues Sprachvermögen, oder, um kategorischer zu reden, ein neuer Styl, welcher sich noch mühsam den Händen des Handwerkers entwindet, um sich mit dem Künstler zu verbinden, mit ihm zu erstarken, und, wenn er an seiner Hand die ersten Schritte gethan, durch seine Begeisterung sich zu kühnem Aufschwunge zu erheben.

Literaturblatt.

Adolf Stern, **Vier Titularkönige im achtzehnten Jahrhundert.** Dresden, Carl Höckner. 168 Seiten.

Unser geschätzter Mitarbeiter, durch sein Epos „Jerusalem" bereits vortheilhaft auf dem Gebiete der Dichtkunst eingeführt, versucht sich hier

zum erstenmal auf historischem Felde. Seine Gabe gefälliger Erzählung, seine Gewandtheit in der Vertheilung des Stoffes: je nach der Wichtigkeit oder dem Interesse hier kurzgefaßt und präcise, dort in behaglicher Breite zu erscheinen, hier mit strengem Urtheil, dort mit schonender Milde zu verfahren, werden auch dieser neuen Schrift eine große Anzahl von Freunden gewinnen. Den Inhalt bilden die Charakteristiken Jacob's III. und Karl Eduard's von England, Theodor's von Corsica und Stanislaus Lesczinsky's; letztere ist am weitesten ausgeführt und besitzt die eben gelobten Eigenschaften am ausgesprochensten. — Daß freilich eine größere Ausdehnung, ein liebevolleres Eingehen auf so manche psychologische Züge, auf das sociale Leben damaliger Zeit, auf die Persönlichkeit der betreffenden Charaktere den einzelnen Abhandlungen noch größere Frische, noch lebendigeren Farbenreiz gegeben haben würde, dürfen wir nicht verschweigen. Noch wiegt die Thatsache allzusehr vor, es fehlt dem wohlgebauten Gerüst hie und da an der wünschenswerthen wirkungsvollen Auszierung und Uebermalung, wir vermissen über dem fleißigen Arbeiter, der seine Quellen emsig und mit Einsicht benutzte, nicht selten den Poeten. Gerade diese Gabe des Dichters aber, aus dem Geringsten, Unscheinbarsten etwas Fesselndes, Zierliches oder Piquantes zu gestalten, wäre hier sehr wohl am Platze gewesen; doch auch dem Geleisteten gegenüber ist, wie gesagt, ein anerkennendes Urtheil billig und gerecht.

P. L.

Vor fünfzig Jahren. Roman in drei Bänden von Gustav vom See. (G. v. Struensee.) Breslau, Ed. Trewendt. 1859.

Die Bewegung der neuesten Zeit hat eine Menge Schriften hervorgerufen, die in der Vergangenheit Analogien suchen und durch sie auf die Gegenwart wirken wollen. Auf diese Weise ist auch eine besondere Gattung Tendenzromane entstanden, die, ohne speciell an gegenwärtige Verhältnisse anzuknüpfen, doch jedenfalls in der löblichen Absicht geschrieben sind, durch die Schilderungen der Schmach, die ein fremder Usurpator und die Uneinigkeit der heimischen Fürsten über Deutschland brachten, einerseits vor einer naheliegenden Gefahr und der Begehung gleicher Fehler zu warnen, andrerseits durch die Schilderungen der Erhebung der Nation durch den wiedererwachten Nationalgeist und der siegreichen Abschüttelung des langgetragenen Jochs das gegenwärtige Geschlecht zu ähnlichen Thaten zu begeistern. Zu diesen Romanen gehört auch das vorliegende Werk, wie wir schon aus dem Titel sehen, noch mehr aber aus seinem Inhalt und den Schlußworten, in denen es von den beiden Helden des Buches, die zuletzt den Zeitgenossen als alte Veteranen und Besitzer des eisernen Kreuzes vorgeführt werden, heißt: „Darin stimmen sie vollkommen überein, daß Preußen und Oesterreich, überhaupt ganz Deutschland jetzt immer einig und fest wie *ein* Mann wie im Jahre 1813 zusammen stehen werde, und daß es daher auch mit etwaigen freundnachbarlichen Kriegsgelüsten nicht viel zu sagen habe. Möge ihre Ueberzeugung stets diejenige des *ganzen deutschen Volkes und seiner Fürsten sein!*" Gegen die Absicht solcher Tendenz-

romane ist weiter Nichts einzuwenden, als daß eine Gefahr in der Ansicht liegt: weil Einiges sei wie vor fünfzig Jahren, müsse nun auch Alles so sein und geschehen. Die Geschichte wiederholt sich niemals und es ist jetzt vor Allem an ein Wort Hegel's zu erinnern: daß die Geschichte hauptsächlich lehre, wie Fürsten und Völker nie Etwas aus ihr gelernt, denn jede Zeit habe eben so neue und nur ihr eigenthümliche Voraussetzungen, daß sie nur aus sich selbst heraus begriffen und demgemäß nach ihr gehandelt werden könne.

Ist somit ein für allemal der immerhin relative Werth eines neuen Modeartikels unseres Büchermarktes bestimmt, so haben wir auf den vorliegenden Roman noch näher einzugehen. Derselbe spielt hauptsächlich in Breslau in den Jahren von 1807 bis 1815. Man merkt es besonders dem 1. Bande an, daß es dem Verfasser um Schaffung eines künstlerischen Ganzen zu thun gewesen — seine Anlage ist vortrefflich. Aber leider halten die folgenden Bände nicht, was der erste Band versprach. Das Interesse, welches wir an den auftretenden Personen und ihrem speciellen Geschick nehmen, wird allmälig von dem historischen Interesse verschlungen, die Ereignisse sind größer als die Menschen, die Schilderungen der Thatsachen lebendiger als die der handelnden Personen, wir haben zuletzt ein großes Kriegsgemälde vor uns, in dem die Helden und Heldinnen des Romans nur die Staffage bilden. Nach dem ersten Bande hatten wir es anders erwartet und so hinterläßt uns das Buch nicht den gewünschten Eindruck. Der Banquier Rosen und seine Frau, die Anfangs Hauptpersonen sind, schwinden allmälig zu kleinen Nebenfiguren zusammen, mit denen der Verfasser offenbar Nichts mehr anzufangen weiß; Prinz, später König Jerôme verliert sich ebenfalls still vom Schauplatz und nur seine Maitresse Clelie ist gut durchgeführt in ihrer Wandlung, obwol derartige „gemischte" Charaktere von Lady Milford an bis auf die Valentine auch nicht gerade zu den neuen Gestalten gehören. Gut geschildert ist auch der durchtriebene Haller, der erst die Maske eines edlen Charakters trägt; aber auch mit ihm weiß der Verfasser zuletzt nichts Anderes anzufangen, als ihn in Rußlands Schneegefilden als Gefangenen verschwinden zu lassen, und was die beiden im Vordergrunde stehenden Liebespaare betrifft, so machen sie einen ziemlich langweiligen Eindruck. Als Roman spannend und unterhaltend, wir müssen es wiederholen, ist nur der erste Band, was den folgenden Interesse verleiht, ist allein die lebendige und gelungene Schilderung damaliger Zustände und hervorragender Persönlichkeiten, z. B. des Ministers Stein und seines Wirkens, die Stimmung bei der Nachricht vom Tode der Königin Louise u. s. w. Der Styl des Verfassers ist immer glatt und ohne Auswüchse, hinreißend und lebendig zuweilen in der Darstellung von Naturereignissen, so z. B. im zweiten Bande des Eisbruchs der Oder, wie Rosen auf der Brücke steht und ihm vor den andrängenden Schollen schwindelt. Wir theilen beim Lesen unwillkürlich diese Empfindung — und das eben ist das Kennzeichen des Meisterhaften. L. O.

Notizen.

Schon wiederholt haben wir darauf hingewiesen, daß unserem **Theater** eine **Reorganisation** an Haupt und Gliedern noth thue. Ueber die Sache selbst sind wol Alle mit uns einig, in der Wahl der Mittel aber weichen fast alle Vorschläge von einander ab. Einer der wackersten Vorkämpfer auf diesem Felde ist bekanntlich Ed. Devrient in Carlsruhe; er hat neuerdings der in Dresden abgehaltenen Versammlung von Mitgliedern des deutschen Bühnenvereins den Entwurf einer „Staatlichen Organisation der deutschen Theater" vorgelegt, dessen Hauptpuncte wir im Folgenden mittheilen. Mag auch das Meiste davon zur Zeit unausführbar sein, das Ganze verdient als ein Beweis, wie tief das Bedürfniß der Besserung Wurzel gefaßt hat, und gleichzeitig als ein Mittel, das Gefühl dieser Besserung auch in weiteren Kreisen zu verbreiten, volle Beachtung. Die Mitglieder des Vereins sollen diese Vorstellung zunächst bei ihren Regierungen einreichen und deren weitere Befürwortung beim Bunde vermitteln. Es heißt darin u. A.: 1) „Ausgesprochene staatliche Anerkennung des Theaters als einer öffentlichen Anstalt zur Bildung und Veredelung. 2) Unterordnung aller Bühnen, welche nicht von den Höfen geleitet und beaufsichtigt werden, unter diejenige Staatsbehörde, welche die andern Kunst- und Bildungsanstalten zu regeln und zu beaufsichtigen hat, d. h., die Theaterunternehmungen sollen der freien Industrie entzogen und den Schul- und Erziehungsanstalten ähnlich behandelt werden, bei denen die Vorsteher, die Organisation und endlich die Wirksamkeit der Anstalt vom Staate geprüft und geregelt, den Wünschen und Interessen der betreffenden Städte Rechnung getragen und bei allen Entscheidungen sachverständiges Urtheil herbeigezogen wird. 3) Theaterconcessionen sollen künftig unübertragbar sein, nur auf drei Jahre und nur an solche Personen gegeben werden, welche bürgerlich unbescholten, sachverständig, geschäftlich und geistig qualificirt und darauf hin geprüft worden sind; welche Caution auf die Höhe eines vierwöchentlichen Gagen-Etats stellen, — regelmäßige Buchführung haben, dem Bühnenverein beitreten und nicht mehr als eine Gesellschaft halten. 4) Alle Städte, welche nicht im Stande sind, ein Theaterunternehmen lohnend und würdig in unausgesetzter Thätigkeit zu erhalten, sollen kein Theater mehr haben dürfen, dagegen „reichlich nährende" Theaterbezirke eingeführt werden, alle Theaterconcurrenz aber ausgeschlossen bleiben. Alle andern, die Schaulust beschäftigenden Schaustellungen sollen möglichst beschränkt werden. Das Repertoir soll für jedes Theater abgegrenzt werden. Jede Stadt muß ein Theatergebäude ohne Miethe hergeben. Alle städtischen oder Armenabgaben sind abzulösen. Heizung und Beleuchtung sollen als Naturallieferungen von den Städten übernommen werden. 5) Die Sommertheater sollen aufhören. 6) Der Staat soll Theaterschulen gründen."

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig, Druck von Alexander Wiede.

Die Poesie der Gegenwart.

Offene Briefe an einen „Leser".

II.

Nichts ist im Grunde genommen leichter, lieber Freund, als den allgemeinen Satz aufstellen, jede Dichtung müsse, wie alle Kunst überhaupt, wahrhaftes Leben haben. Wenn man nicht geradezu behaupten will, daß dies Wort sich da einstelle, wo die Begriffe fehlen, so ist doch die Wahrheit nicht eben weit hiervon entfernt. Daß die Poesie das Leben im tieferen Sinne wiederzuspiegeln, in verklärter, edlerer Form neu erstehen zu lassen habe, ist wol noch von keiner Seite bestritten worden. Es giebt allerdings Schriftsteller, welche nur Daguerreotypen der Alltäglichkeit bieten. Aber einen Aesthetiker, der geradezu eine geist- und wesenlose Abschilderung der Wirklichkeit für die Aufgabe der dichterischen Kunst erklärt hätte, erinnern wir uns denn doch noch nicht gefunden zu haben. Wenn also allgemein zugestanden ist, daß die Kunst es nicht mit jeder beliebigen Erscheinung des Daseins in jeder beliebigen Form zu thun haben könne, so ist auch den schroffsten Meinungsverschiedenheiten, den widerstreitendsten Ansichten Thor und Thür geöffnet. Während die Einen behaupten, daß die Kunst nur gewisse allgemeine und ewige Grundzüge des menschlichen Lebens zur Darstellung zu bringen habe, und unter diesen Grundzügen vor Allem diejenigen, welche auf ein Höheres als das Leben selbst hinführen, erkennen die Anderen als Aufgabe der Poesie eine kunstvolle Detailmalerei und geschickte Verwendung der Erscheinungen und Gedanken des eben geltenden Lebens. Beide Parteien belegen die Wahrheit ihrer Anschauungen mit den großen Dichtern aller Zeiten und Völker und beide beweisen damit unwiderleglich, daß

sie nach Extremen hinstreben. In Wahrheit haben alle großen Dichter gespiegelt und geschildert: wie sich die Unendlichkeit der allgemeinen Gedanken und Gefühle zur Endlichkeit der Culturzustände ihrer eigenen Zeit verhalten und mit dieser verbunden hat. Sie durften jene Unendlichkeit nie verlieren, wenn sie die letzte und höchste Aufgabe der Kunst: die Menschheit dem Göttlichen näher zu führen, festhielten, sie durften aber auch mit dieser Endlichkeit nicht brechen, wenn sie anders für ihre Zeit und auf ihre Zeit wirken wollten.

Den höchsten Anforderungen werden alle die Kunstwerke genügen, welche die Bürgschaft ewiger Dauer und die Möglichkeit auf ihre Zeit zu wirken in sich tragen, aber auch nur diese. Es kann sein, daß einzelne Werke des einseitigen Idealismus oder Realismus als Curiosa eine Stätte behalten, aber nach solcher Unsterblichkeit ringt kein wahrer Dichter. Es kann sein, daß es Poetennaturen giebt, welche vergebens das Medium suchen, wo sie mit ihrer Zeit zusammentreffen, aber gesunde Naturen sind das sicher nicht.

Die erste Frage, welche bei näherem Eingehen auf diesen Gegenstand uns entgegentritt, würde dem dichterischen Stoffe und der Wahl desselben gelten. Denn so bald wir einerseits die bloße Schilderung der Alltäglichkeit verwerfen und andererseits doch die Wirkung auf die Zeit begehren, müssen sich eine Anzahl von Stoffen finden, welche auszuschließen und wiederum andere, welche besonders begünstigt sind. Genau läßt sich die Grenzlinie nicht ziehen. Ein großes Dichtertalent kann anscheinend triviale Vorwürfe adeln, anscheinend todte Stoffe beleben. Die schöpferische Macht des Genius und selbst der glückliche Augenblick des Talents vermögen hier unendlich Viel. Aber das ist wol als Grundregel festzustellen: aus der Gegenwart ist jeder Stoff verwerflich, der nur im Interesse des Augenblicks liegt und dem kein Dichter längeres Leben einhauchen kann. Aus der Vergangenheit ist kein Stoff zu wählen, der nicht, ohne Reflexion, ohne künstliche und unwahre Hinzumischungen, an das lebendige Fühlen und Ringen unserer Zeit herantritt. Der Genuß des Antiquars, des Philologen und Alterthumsforschers ist kein Kunstgenuß. Die Poesie hat nicht die Aufgabe, aus verstreuten Steinchen und Farben eine Mosaik zusammenzusetzen, an deren Richtigkeit sich das wissenschaftlich gebildete Auge erfreuen kann. Sie hat höhere Aufgaben, als alle Schattenrisse historischer Ueberlieferung zu coloriren. Es darf ihr eben so wenig daran liegen, den Wünschen der Einzelnen, die in Dramen und Romanen historische Genrebilder suchen, nachzukommen, als sie den Launen und

Unarten der modernen Gesellschaft sich zu fügen hat. Gewiß, kein echter Dichter macht die kleinen Ereignisse der Salons und ihre vorübergehenden Färbungen zum Gegenstand seiner Darstellung, aber kein echter Dichter verirrt sich auch, wenigstens nicht auf lange, in die philologisch-historische Liebhaberei. Philologisch-historische Liebhabereien nennen wir aber alle die griechischen und römischen, alle persischen und indischen, alle gezwungen altnordischen und altdeutschen, alle todten und vom Verse nur galvanisch belebten Stoffe.

Es ist verkehrt, eine Zeit festsetzen zu wollen, innerhalb welcher ein Vorwurf wirksam sei oder nicht. Immermann hat gemeint, jeder dramatische Stoff, welcher über die Reformationszeit zurückgehe, sei unzulässig. Von solchen Aeußerlichkeiten macht sich weder die Poesie noch das Interesse einer Zeit abhängig. Es giebt Stoffe aus den ältesten Ueberlieferungen, die lebensfähig sind und bei wahrhaft dichterischer Behandlung unsere Herzen ergreifen und es giebt deren aus dem achtzehnten, vielleicht aus unserem eigenen Jahrhundert, für welche wir kein Interesse fassen können. Das Geheimniß der Stoffwahl beruht auf ganz anderen Dingen. Eine erschütternde Tragödie aus dem Untergange des römischen Reichs stünde unserer Zeit näher, als ein Drama vom Tode Karl's XII. Für die Auflösung alten Lebens, für das Werden eines neuen fehlt es uns nicht an Bezügen, das abenteuerliche Heldenkönigthum ist uns so viel wie Hamlet die Hekuba. Shakspeare's chronikalische Dramen sind ein Paar Jahrtausende näher als „Coriolan“ und „Cäsar“, als „Macbeth“ und „Hamlet“. Und doch lebt ein Geist und eine Anschauung in den letzteren, die sie uns verwandter und, wenn wir sagen dürfen, moderner erscheinen lassen. Kein Drama, welches direct „der Rheinbund“ betitelt wäre, könnte Kleist's „Hermannsschlacht“ an Wahrheit und Gewalt der Charakteristik, ja auch nur an Feinheit in den Einzelheiten übertreffen. Lenau's „Albigenser“ ergreifen mächtig und würden auch einen dramatischen Stoff abgegeben haben. Es läßt sich keine Zeit bestimmen. Es ist auch thöricht, die Nationalitätsfärbung überall vorzuschieben. Aus mancher fremden Ueberlieferung läßt sich deutsches Wesen und deutsche Art sicherer wiederspiegeln, als aus zahllosen Blättern unserer römischen Reichschronik. Die ewig von fremdem Firniß und Lack reden, haben noch den Beweis zu führen, daß ihre Art nationaler sei. Eine Nationaltracht wird nicht damit hergestellt, daß alle Kleider von Fuß zu Kopf mit deutscher Stiefelwichse überzogen werden. Die Tragödien Schiller's sind auch, wo sie fremde Stoffe behandeln, tief national,

22*

und hinwieder viele Darstellungen der Romantiker aus deutschem Volksleben dennoch durchaus undeutsch. In Zeit und Färbung liegt oft Wenig, im inneren Wesen einer Dichtung und ihrer Gestalten Alles.

Aber Eins ist unerläßlich: um lebendig und lebensfähig zu sein, müssen im Stoffe des Dichters Bezüge auf das Leben, das ihn umgiebt, enthalten sein. Wir wiederholen noch einmal, lieber Freund, das dies nicht Verlust der dichterischen Naivetät ist. Hinein reflectirt werden sollen und dürfen diese Bezüge nicht. Es ist unmöglich und widersinnig, wo dies geschieht, von Dichtung zu sprechen. Aber der Moment, in welchem der Poet die Bezüge eines anscheinend fern liegenden Stoffes auf seine Welt, auf seine Zeit findet, ist ein unbestimmbarer, plötzlicher und ursprünglicher. Geheimnißvoll wie das Schaffen überhaupt, kann ihn doch Niemand längnen. Plötzlich, mit einem Schlage, stellen sich der Phantasie und dem inneren Auge lebendige Bilder dar, der Bezug ist gefunden und je lebendiger der Dichter seine Zeit in sich aufgenommen, um so ungekünstelter wird sich deren Leben und Fühlen mit seinem Stoffe verbinden.

Wir denken hierbei nicht an die eigentliche politische Tendenzdichtung. Weit entfernt, dieselbe unter allen Umständen abzulehnen, (wir verweisen nochmals auf Kleist's „Hermannsschlacht"), halten wir sie nur für untergeordnet. Die eigentlichen Dichteraufgaben werden immer die großen culturgeschichtlichen Momente der Menschheit und die ethischen Conflicte im Leben der Einzelnen bleiben. Mit dem letzteren Satz aber ist das entschiedenste Bedenken gegen die jetzt wieder häufig beliebten und geflissentlich in den Vordergrund geschobenen antiken Stoffe ausgesprochen. Das Christenthum hat der Welt eine andere Ethik gegeben, als die Griechen besaßen, es handelt sich um andere Voraussetzungen und andere Zeiten. Damit soll das ewig Menschliche nicht gelängnet werden. Aber es ist eben der dichterische Beruf, dasselbe in Bezug zu setzen zu dem Geiste, der über seinen Tagen waltet. Und daß dies nicht geschieht in unseren antiken Dramen und Gedichten, oder, wo es geschieht, auf Kosten der antiken Welt, wer wagt es zu längnen?

Ich weiß, lieber Freund, daß hiermit ein empfindlicher Punct bei Ihnen getroffen. Die Schönheit, die Freiheit, die Wahrheit der griechischen Welt hat sich tief in Ihre Seele gesenkt. Aber hat uns nicht auch Sophokles unter die Gewalt seines Genius gebeugt und haben wir nicht mit Ihnen tausendmal von der ewigen Fülle Homer's genossen? Sie mögen immer Recht haben, daß die griechische Welt

fertig, abgeschlossen, vollendet war, daß unsere kämpft und ringt, daß nirgends die Reinheit, Klarheit und Harmonie zu finden ist, welche der griechischen innewohnt und selbst die Leidenschaft adelt. Und doch, lieber Freund, wenn Sie nicht annehmen wollen, daß neunzehn Jahrhunderte des Christenthums die Welt zurückgeführt, so müssen Sie auch zugestehen, daß die Dichter unrecht handeln, welche uns eine künstliche, griechische Welt zu geben suchen. Die christliche Welt hat sich höhere, größere Aufgaben gestellt, als die alte. Sie bedarf dazu unendlich mehr Zeit, sie hat unendlich schwerere Kämpfe zu bestehen und vielleicht ist es beschlossen, daß zur Erfüllung und Vollendung für sie so viele Jahrtausende gebraucht werden, als die griechische Jahrzehnte bedurft hat. Es soll aber Keiner scheuen, die Kämpfe, die zum höchsten Ziel der Menschheit führen, mit durchzuleben, und der Künstler und Dichter gewiß am letzten. Wie reines Menschenthum und Menschenglück unter dem Himmel Joniens und zwischen den Bildsäulen von Athen gediehen sind, wissen wir; an uns ist es, darzustellen, wie sie in den Conflicten unserer Welt möglich sein werden, wie sie sich aus den Leidenschaften und den Wirrnissen emporringen und in ihnen ihr Dasein bewahren sollen. Also keine antiken Stoffe, wo sie nicht etwa der Berührung der alten mit unserer Welt gelten!

Es läßt sich über die Stofffrage noch unendlich weiter verhandeln; sie ist aber in Bezug auf das Leben der Dichtung von so hoher Wichtigkeit, daß ich sicher bin, Sie dadurch nicht zu ermüden. Mit ihr ist die Frage wegen der Lebensfähigkeit der poetischen Kunst unserer Tage auf das Engste verknüpft und darum gestatten Sie mir, Sie noch vor der Hand dabei festzuhalten.

III.

Sie wenden mir auf Alles über das Verhältniß des Dichters und der Dichtung zur Zeit Gesagte jedenfalls ein, daß es der poetischen Kraft wenig zugetraut heiße, wenn man ihr die Fähigkeit absprechen wolle, Todtes wieder zu beleben. Ich weiß nicht, ob einem echten Dichter daran gelegen sein kann, daß ihm viel galvanisch-magnetische Kraft zugesprochen wird. Ganz ohne Zweifel ist jeder talentbegabte Poet im Stande, auch dem todtesten Stoffe ein Scheinleben einzuhauchen. Aber eben nur ein Scheinleben. Die Gestalten stehen auf und wandeln, sie treten vor unsere Augen, wir bewundern die Rich-

tigkeit ihrer Bewegungen und ihres Costums. Doch, sowie sie zu sprechen beginnen, sind ihre Laute uns fremd, wir verstehen dieselben nur mit Hülfe unseres Wissens, nicht unseres Fühlens. Ein Anderes ist es mit den großen Dichtungen vergangener Jahrhunderte, welche uns überliefert worden sind. Hier versteht es sich von selbst, daß wir den Helden in ihre Zeit zu folgen haben und eben darum setzt der Genuß älterer Dichtungen eine andere als die Durchschnittsbildung voraus. Was an den alten Kunstwerken auch ein weiteres Publicum ergreift und berührt, sind zumeist die allgemeinen rein menschlichen Züge. Ich stelle Ihnen auch keineswegs in Abrede, daß ein neuerer Dichter die Fähigkeit besitze, treu und kräftig die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen. Grabbe hat zum Beispiel einen „Hannibal" geschaffen und die Macht seiner Phantasie war so groß, daß in demselben die egoistische Thatkraft des Römerthums und die Schacherpolitik der karthagischen Gerusia plastischer vor uns hintreten, als selbst in den Geschichtsschreibern des Alterthums. Aber doch getraue ich mir zu behaupten, daß das Ergreifendste und einzig das Herz Berührende im Grabbe'schen „Hannibal" die maßlose Bitterkeit des Genies gegenüber der landesüblichen Verkennung und Verketzerung ist. Und selbst abgesehen davon: hätte es einem eminenten Talent wie Grabbe nicht als höchste Aufgabe gelten müssen, seine Kraft an solche Stoffe zu wagen, welche auf das Leben und Fühlen seines Volkes, seiner Zeit mächtige Wirkung äußern könnten?! Ich erinnere Sie ferner an Karl Simrock, der seine große und schöne poetische Kraft an die Wiederdichtung des „Amelungenliedes" gesetzt. Gewiß hat er sich ernst und treu in das Wesen der gewaltigen reckenhaften Zeit und ihrer Kunst hineingelebt. Doch ist das Interesse, welches wir an den „Amelungen" nehmen, dem vergleichbar, das uns die Dichtung der Gegenwart erwecken soll? Erscheint uns die Wiederdichtung dieses Liedes nicht viel mehr als eine höchste philologische, denn als eine künstlerische Aufgabe? Bei den „Amelungen" handelt es sich überdies um einen ganzen bereits gestaltet gewesenen Sagenkreis, welcher mit den vorhandenen Dichtungen vielfach zusammenhängend und verwandt ist. Man darf also Simrock's rühmlicher Thätigkeit gegenüber nicht von Willkür oder Liebhaberei sprechen. Aber wenn in einzelnen, besonderen Fällen Ausnahmen gelten, so dürfen sie die Regel nicht umstoßen. Wir wollen uns von Kalidasa in die indische Urzeit führen lassen, wir wollen den ganzen Reichthum griechischen Lebens in der „Odyssee" mit immer neuem Entzücken genießen, und wer an der bunten Farbenwelt des

orientalischen Lebens Geschmack findet, hat ein Recht, den Firdusi zu preisen. Aber M. Ponsard soll uns den „Odysseus" nicht vorführen und Professor Gruppe wird uns nicht für das Morgenland begeistern! —

Schon oben ward erwähnt, wie bei den Stoffen die Entfernung oder Nähe der Zeit nicht maßgebend sein könne und dürfe, sondern lediglich die Möglichkeit, mit vergangenem Leben auf das gegenwärtige zu wirken. Außer dieser selbstverständlichen Einschränkung kann man auch eine andere noch leicht zugestehen. Einzelne Dichter haben die Neigung, einen rein menschlichen Stoff mit fremdartigem Colorit zu umgeben. Zum Theil erhöhen sie damit die Wirkung, zum Theil schwächen sie dieselbe ab. Keinesfalls aber läßt sich dagegen eine scharfe Opposition erheben, wie sie seiner Zeit Robert Prutz in den Ruge'schen Jahrbüchern gegen Ferdinand Freiligrath anwendete. Die Byron'schen poetischen Erzählungen, die Märchen aus Thomas Moore's „Lalla Rookh" und viele ähnliche Productionen sind der Beweis, daß die fremdartige Staffage den Reiz erhöhen kann, obwol die eigentliche Theilnahme nicht darauf beruht. Unter den neueren Dichtungen ist kaum eine so lieblich und in ihrer maßvollen Art so ergreifend, als Paul Heyse's chinesische Geschichte „die Brüder". Das Ergreifende stammt aber nicht aus den chinesischen Aeußerlichkeiten, sondern aus der plastischen Darstellung von Conflicten und Gefühlen, die uns in jeder Zeit und Zone sympathisch berühren werden. Es ist also nicht einzusehen, warum dem Dichter die Freiheit seiner Staffage nicht verstattet werden soll, und wenn dieselbe einmal zufällig aus Glockenthürmchen am großen Flusse besteht, so kann nur eine überbeschränkte Phantasie behaupten, daß deutsche Linden auf einer Wiese absolut besser wären.

Ueberhaupt ist für kleinere Gedichte, für die Gattungen der Ballade, Romanze und poetischen Erzählung der Stoffkreis ein unendlich größerer, als für die großen Formen des Drama und des Epos. Ein anekdotischer Zug, der auf eine allgemeine und stete Empfindung zielt, ist leicht aufgefunden. Wenn uns Strachwitz von Ritter James Douglas und seinem Heldentod singt, erfreuen wir uns sicher an der schönen, frischen Ballade. Aber ein Epos, welches die Heldenthaten des Königs Robert Bruce und eine Tragödie, welche den Tod von Lord Douglas zum Vorwurf hätten, würden gerechte Bedenken hervorrufen. Ein Mißgriff ist im kleineren Styl, im Genre, sowol leichter zu vermeiden, als leichter

zu überwinden. Aber ein Werk mit den höchsten Prätentionen, ein Drama und eine epische Dichtung, können wir nicht ohne peinliche Empfindung an der vergriffenen Stoffwahl scheitern sehen.

Mit Alledem, lieber Freund, wird nach Ihrer Meinung nicht Viel erreicht. Sie geben zu, daß die Grundzüge solcher Anschauung im Wesentlichen mit den Ihrigen übereinstimmen, aber Sie können nicht begreifen, wie es Ihren Genuß an der Dichtung der Gegenwart erhöhen soll, Anwendung davon zu machen. Doch wenn Sie ganz ehrlich sein, wenn Sie sich unzähliger Stunden erinnern wollen, in welchen sie vergebens versucht, Genuß und Freude von den philologischen Dichtungen, von matten Geschichtsillustrationen zu gewinnen, wenn Sie eingestehen, daß Sie sich mit dem Gefühl sträuben und doch nach einer gewissen Ueberlieferung begeistern mußten, dann werden Sie zugeben, daß Sie einen Schritt vorwärts gethan haben, sobald Sie nach dem Leben und der Lebensfähigkeit in jeder neuen Dichtung fragen.

Adolf Stern.

Die Bühnendramen der letzten Jahre.

Was die nächsten Jahre mit ihren etwaigen politischen Stürmen der Welt auch bringen mögen: dem praktischen Theater, der darstellenden Kunst verheißen sie nichts Gutes. Oder hielte man diese Novitäten des letzten und vorletzten Winters, die in größter Hast einander ablösten, für Vorboten einer Gesundung, für Zeichen einer neu erwachenden Schaffenskraft? Denn nur von einem Aufschwunge der Production wäre ja doch unter allen Umständen erst eine neue Blüthe auch der dramatischen Reproduction, der Schauspielkunst im engeren Sinne, zu hoffen. Wir kennen in der That Viele, die sich an einzelnen Abenden vor diesen Novitäten zufrieden gaben, einige Stunden genügsamen Genusses über diesen nicht selten ansprechenden, amusanten Kleinigkeiten zubrachten; aber wir kennen unter den halbwegs bewußt genießenden Zuschauern kaum einen, der nicht allsobald auf unsere

Frage: was hältst Du von jenen dramatischen Neuigkeiten? die nicht unbillige Antwort bereit gehabt hätte: „Zur Ausfüllung einer müßigen Stunde finde ich sie geeignet, als Kunstwerke ohne Bedeutung, für die Förderung des Theaters ungeeignet; in der Entwicklungsgeschichte der Dichtkunst scheinen sie mir leere Blätter!"

Es würde den Raum, der diesem Thema hier gegönnt ist, weit überschreiten, wollten wir gleichzeitig mit einer Gesammtbetrachtung der vorgeführten Werke eine Erörterung verbinden über die Ursachen des augenscheinlichen Verfalls der Bühne. Andererseits aber befürchten wir, daß unsere schroffe, zersetzende Besprechung der einzelnen schwachen, vom größeren Theile des Publicums vielleicht doch liebgewonnenen Versuche — die langmüthige, gutwillige Meinung manches Lesers so unvermittelt durchkreuzen, unser Verdammungsurtheil dieser öfters gefeierten Bühnenstücke ohne Entschuldigungsgründe so verletzend vor Augen treten werde, daß von einer Befriedigung naiver Herzen bei unseren Worten kaum die Rede sein kann. Wir werden wol gar einzelne Leser, die eben erst in diesem oder jenem Localblatt vernommen, dieses oder jenes neueste Werk eines beliebten Autors sei eines der besten unserer Zeit, allzu unsanft berühren mit dem Bemerken, daß dieses nämliche Opus nicht werth sei, überhaupt besprochen, — viel weniger noch, mit den besten natürlich unaufgeführt gebliebenen Werken dieser Epoche verglichen zu werden.

Gerade dieses aber, daß selbst der Gebildete nicht selten verlernt hat, im Genusse der einzelnen immerhin vortrefflichen Eigenschaften eines Dramas, die Beziehungen zum Gesammtgefüge, zum Eindrucke des Ganzen vor Augen zu behalten, die Forderungen eines ewig bleibenden, eines absoluten Princips zu berücksichtigen, sich also über das Genossene unter allen Bedingungen strengste Rechenschaft abzulegen, macht unsere künstlerischen Zustände so matt, so krankhaft, so zerfahren, so selbstgenügsam, wo sie es am Wenigsten sein sollten. Gerade dieser Umstand darum fordert unsere ganze Strenge, unser unabweisbares Verdammungsurtheil heraus in allen jenen Fällen, wo Raffinerie und Unbesonnenheit für den Augenblick hinreißen, um auf lange Zeit hinaus dem Ansehen der Dramatik zu schaden. Arme Kunst, die nicht die höchsten Fragen zu beantworten im Stande ist, die nicht im lautersten Sinne Religion, deren kleinstes Gebilde nicht ein Unbegrenztes, Absolutes in sich selbst ist und also dem Genießenden die Anschauung des Göttlichen gewährt, ihn gleichsam im Augenblick des Genusses über sich selbst erhebt! Wer aber unter unseren Parterre-

Besuchern verlangt heute nach solchen Werken, wer fordert von der Kritik, daß sie die obigen Grundsätze unverrückt festhalte?! Der ist ihnen der beste Kritiker, der es versteht, ein Auge zuzudrücken, das Verfehlte mit Schonung zu umgehen, das Kleinliche anmuthig und das Bedeutende, wahrhaft Ergreifende schwülstig zu finden. Ein Maßstab für den Freund der Wahrheit ist nicht mehr vorhanden in dieser traurigen Zeit des Verfalls, eine Scala der ästhetischen Werthbestimmung fehlt in unseren Jahren, wo man das „Classische" als historische Antiquität in Glasschränke sperrt und die Gegenwart der Willkühr literarischer Lohnschreiber, eines verwilderten Theaterpublicums, dem geneigten Wohlwollen der Herren Theaterdirectoren preisgiebt. Was die ihrer wahren Aufgabe bewußte, feurige Dichterkraft in solchen Zeiten schafft, das wird verhöhnt oder in den Winkel gestellt; was der Weltgeist fordert, scheint den genügsamen Söhnen der Jetztwelt mit dem Wesen ihrer „Poesie", mit den Phrasen des patriotischen Rührstücks und dem Heldenthum der Berliner Posse unverträglich; ihr Ideal dramatischer Poesie sind die Couplets der Hanswurste, und wenn es noble hergehen soll, die Schönrednereien der ersten Helden. Der umfassende Geist des echten Dichters sinkt da zum Popanz halb berechtigter, halb von den kleinlichsten Motiven beherrschter Parteien herab, das tragische Interesse fällt den Besuchern der Gallerie zum Opfer und die Mittelmäßigkeit in höchsteigener Person sitzt in den Zeitungen und hinter den Bierbänken, im Salon und im Conversationszimmer der Theater mit ärmlicher Bildung zu Gericht.

Wol wird man uns, indem wir zunächst des Patriotismus mancher Dramenfabrikanten spotten und dasjenige Publicum der mangelnden Einsicht zeihen, welches politischen Tendenzen im Drama ausschließlich seinen Beifall schenkt, für Gegner jedes vaterländischen Gefühls, für Feinde der Muttererde halten. Doch nur für den ersten Moment, nur theilweise aus Unklarheit über unsere im Hintergrunde verborgene wahre Gesinnung. Denn wir sind in der That weit davon entfernt, die Liebe zum Vaterlande, die Begeisterung für eine nationale Angelegenheit zu bespötteln; uns dünkt die Thatkraft im Augenblick der Gefahr, das treue, einmüthige Zusammenstehen bei drohendem Kriegessturm erhebend und liebenswerth. Ganz abgesehen aber davon, daß die Parterre-Begeisterung unserer Theater Nichts gemein hat mit dem edlen Gefühle der sich selbst opfernden Bürgertreue — uns ist und bleibt außerdem die Kunst unendlich erhaben über jede noch so berechtigte politische Wallung, selbst über die edelste patriotische Re-

gung, und wer es wagt, an ihre Rechte zu greifen, ihre Grenzen einzuschränken, ihre Gesetze um des Beifalls einer kurzsichtigen Menge willen zu überschreiten, der fordert unsere ganze Strenge heraus, mag sein augenblicklicher Erfolg auch der allerglänzendste und die Zahl seiner Verehrer Legion sein.

Ohne eine Beschränkung der echten Wirkung des Kunstwerks, ohne Eingriff in die Rechte des Dramas aber ist die Betonung einer politischen Tendenz, überhaupt die Sucht nach dem Beifall einer großen Menge nicht möglich. Wir fordern vom Drama, daß es seinen Gegenstand treu und im ganzen Umfange, je nach der Tragweite, der Bedeutung desselben, auch äußerlich, auch formell gestalte; auf diese Weise nur ist ein Styl in der Kunst, eine harmonische Befriedigung des bewußt genießenden Zuschauers möglich. In welchen Wirrwarr von Genres und Manieren, von Sonderbarkeit und Willkühr aber sehen wir uns in diesen Jahren versetzt! Es scheint, als ob das ganze künstlerische Formtalent in einer keineswegs dramatisch packenden als vielmehr blendenden, piquanten, blühenden oder nur correcten Diction untergehen sollte. Daneben aber sinkt der historische Styl zur historischen Anekdote, die bürgerliche Tragödie zur harmlosen Liebesgeschichte ohne Motivirung ja selbst ohne Conflicte herab; ein Lustspiel im ästhetischen Sinne ist nicht zu finden, an seiner Stelle befriedigt die Posse, das Seitenstück des vaterländischen Dramas im komischen Gebiete, ein verehrliches Publicum aufs Beste. Wer ist im Stande, uns in den dichtgedrängten Reihen unserer Novitäten auch nur ein einziges Werk zu nennen, das — ganz abgesehen von bedeutsamem Inhalte — den Begriff des Tragischen annähernd erfüllte?! Traurig sind manche, von der Tragik, die den Menschen erhebt, wenn sie den Menschen zermalmt, weit, weit entfernt. Ueber das vaterländische Genre wollen wir schweigen — es glaubt selbstgenügsam mit einer „regelmäßigen" Handlung und einem Dutzend Kernflüchen die Forderung, daß sich in jedem Drama der Anlauf eines Individuums gegen die Ordnung der Welt breche, befriedigt zu haben; — aber auch in der Reihe recht eigentlich so genannter Trauerspiele dieser Zeit, unter den specifisch historischen Tragödien, wo findet sich jene unerläßliche Bedingung erfüllt? Zwei Liebende begehen, wohin die Natur sie treibt, wovon augenscheinlich keine berechtigte Macht sie abzuhalten befugt ist — und kommen um; ein ganzes römisches Geschlecht opfert sich um der gemeinen Handlung eines ihrer Glieder wegen — und Alles wird hernach in Ordnung befunden: ist das Tragik, sind

dieser „Tristan", diese „Fabier" dramatische Kunstwerke?! Sie sind es nicht, so wenig, wie unsere fruchtbare und gewerbsthätige Periode eine Zeit dichterischer Blüthe genannt werden darf!

Möge die gutherzige Schwächlichkeit sich zur Stunde das Geständniß ersparen, in einer Zeit des Verfalls geschwiegen und damit das Uebel gefördert zu haben; möge dem, der nicht über die Stunde hinausdenkt, in unseren Ansprüchen Vieles zu herbe und vor der Hand das Meiste ungerechtfertigt scheinen — wir bauen darauf, daß die meisten unserer Leser von vornherein auf gleichem Boden mit uns stehen; wir wünschen, daß alle, auch die nicht durchweg mit uns übereinstimmenden, das Bewußtsein haben, es thue schon jetzt der Bühne ein gründlich zersetzender, ein aufräumender und Neues anbahnender Genius noth, der, wie Wagner im Gebiete des Musikdramas, so in dem des recitirenden das verjährte Alte, das nur in verknöcherten Formen ohne Geistesfrische Bestehende über den Haufen werfe und einen neuen Bau errichte, der allen höchsten Wünschen auf lange Zeit hinaus Raum und Sicherheit biete. Wie dort die Hingabe an den sinnlich ausartenden, die Vernunft beleidigenden Klingklang der Italiener und das Schablonenwesen der deutschen musikalischen Philister eines auffrischenden, begeisternden Hauches bedurfte, so ruft im Gebiete des Dramas das Ueberlebte in Form und Inhalt, die einseitig rhetorische oder in realistische Spielereien ausartende Charakteristik, das Mißverhältniß zwischen Gedanken und Handlung, die gänzliche Verwirrung in der Auffassung des Tragischen, die Unfähigkeit, auch nur annähernd ein erschöpfendes Bild von dem zu geben, was in den wichtigsten Gebieten der Gegenwart gährt und kämpft, also der Zeit den Spiegel vorzuhalten, laut und dringend um Abhülfe, um Rath und Mahnung, um That und Wiedergeburt.

In der sicheren Voraussetzung nun, daß keiner unserer Leser diesen Thatsachen sich verschließen möge, bedürfen wir sodann der weitläufigen Begründung unserer Urtheile im Einzelnen kaum und nicht der Hinweise auf das von der Bühne unbeachtet gebliebene Gute in unserer Literatur; in Bezug auf das Bücherdrama weiß jeder Freund der Poesie ohnehin, daß es durchweg an innerem Gehalt die heutigen Bühnenstücke überragt. Wir können unmittelbar mit einer Vorführung der von Publicum und Kritik hauptsächlich genannten, am meisten gepriesenen Novitäten der Bühne beginnen und brauchen dabei unsere Betrachtung über die Zukunft der Dramatik, die sich aus dieser so gestalteten Gegenwart ergiebt, nicht erst durch eine detailirte Inhaltsangabe jener

Bühnenstücke zu begründen. Ersprießlicher als das, und für unseren augenblicklichen Zweck geeigneter, wird vielmehr eine Beantwortung der Frage sein, was in all diesen Novitäten von denjenigen Eigenschaften sich vorfinde, die eine blühende, gesunde Kunst auszuzeichnen haben, in einer Zeit, die wie die unserige des bedeutenden Stoffes die Hülle und Fülle bietet.

Die Tragik ist von der Bühne verbannt, statt Shakspeare'scher Charaktere, statt welterschütternder, tief und naturgemäß motivirter, ethisch entwickelter Handlung muß ein mechanisch zusammengearbeitetes, von der Willkühr angeordnetes und von dem zerfahrenen Geiste der sittlichen Laxheit angehauchtes historisches oder bürgerlich-gemüthliches Genrebild das Publicum erfreuen und befriedigen, muß im „ernsten" Fach vorzugsweise die Politik den Stoff hergeben, den Mangel an dichterisch abgeklärter Phantasie nothdürftig zu bedecken. Wir haben in dieser Zeit, wo die Phrasen zu Hunderten in der Atmosphäre liegen, und dennoch die nahende Kriegsgefahr immer von Neuem wieder die zaghaften Gemüther für das materielle Eigenthum besorgt, und demjenigen Régime zugethan macht, welches eben den meisten Schutz verspricht, eine ganze Sündfluth von „Zeitstücken" erhalten, Dramen, in denen irgend welche politische Tendenz stück- und pfundweise verwerthet ist, und in denen die Dichtkunst wie eine Magd abgefertigt wird.

Vom „Heinrich von Schwerin", dessen Autor das wohlfeile Mittel der patriotischen Selbstberäucherung so wirkungsvoll mit der Schmähung des Fremdländischen verbindet, bis zum „politischen Trauerspiel" neuesten Datums: „Ein deutscher Fürst" von Gisecke, und der historischen Tragödie: „Der Usurpator" von Brachvogel, welch eine Gallerie von dramatischen Industriellen gegenüber einem klatschlustigen zu hohler Begeisterung geneigten Parterre, dem mit Bravorufen und Phrasenvergötterung das Vaterland am Zweckmäßigsten geholfen scheint! Klägliche Zeit, wo die dramatische Kunst von Parteileidenschaften ihre Begeisterung, in Sympathien und Antipathien den Ankergrund für ihre Darstellungen sucht; kläglicher Geschmack, der selbst nach den Tagen einer prunkvollen, Alles in ihren Rausch hineinzerrenden Schillerfeier solche Eintagsfliegen eingehender Betrachtung, beistimmender Pflege und Huldigung würdigt und nicht empfindet, wie durch sie die echte Kunst, das beste Erbtheil geistig bevorzugter Völker, hintangesetzt, verschleudert oder verdorben wird. Denn die echte Kunst kennt weder politische Tagesfragen, noch eine Berechtigung nationaler Ausschließ-

lichkeit; so lange nicht die Gemeinsamkeit in allem Guten die Völker verbrüdert, wird sie sich zwar vorzugsweise an die besonderen Eigenschaften der jeweiligen eigenen Nation wenden, wird sie nationale Kunst sein in dem Sinne, in welchem sie dem Herkommen, den Traditionen, den Wünschen und Bedürfnissen ihres Volkes vorzugsweise Rechnung trägt; sie wird sich solchergestalt unmittelbar an die Liebe der Nächsten, der in Sprache und localen Rücksichten Stammverwandten richten, ihnen zunächst zum Herzen reden, ihren Wünschen und Neigungen zuvorkommen — das Alles aber unbeschadet ihrer recht eigentlich unveräußerlichen Rechte und Pflichten. Von dem Augenblicke an, wo die dramatische Muse dem persönlichen Interesse dient, wo sie die Eitelkeit des Einen auf Kosten eines Anderen fördert, wo sie den Stolz nährt oder, anstatt als Erquickerin, als unparteiische Malerin der Seelen zu erscheinen, vielmehr die Gemüther zu roher Leidenschaft, zur Gewaltthat entflammt, fällt sie aus ihrem Rahmen des möglichst Absoluten, verliert sie sich in die Tiefen der Selbstsucht, des unkünstlerischen, unwürdigen Eigennutzes. Bleibe es den Tyrtäos und Gleim vorbehalten, mit lyrischen Stimmungen den Muth der Krieger im offenen Felde zu entfachen — es steht der Lyrik zu, denn sie findet auch im Einzelgefühl ihr Genüge, sie will anregen und braucht nicht in allen Fällen zugleich auch abzuschließen —: das Drama soll seiner unendlich complicirteren Aufgabe gemäß erfüllen, unter allen Bedingungen ein Höchstes bezwecken, ethisch abschließen, Gerechtigkeit erwirken, aus noch so herben Gegensätzen, noch so wild tobenden Conflicten die Versöhnung hervorgehen lassen. Die Politik vermag das nicht, sie will durch kluge Benutzung der Umstände den Augenblick ausbeuten, will den Moment zum Richter, und den Grad des Gelingens zum Maßstab ihrer Berechtigung; sie fragt nicht nach dem Mein und Dein, nicht nach dem Recht oder Unrecht, ihr ist der Schlaueste unter allen Umständen der Beste und selten ein Vertrag so heilig, daß nicht der größeren Vortheil bringende ihr noch heiliger dünken sollte. Ein Volk, das die Politik zum Zielpunct seines Dichtens und Trachtens macht, verschmäht damit die einzig berechtigte Kunst; wer im Augenblick für den Augenblick lebt, kann keine Ehrfurcht vor dem Ewigen und Allesumfassenden haben, vermag in keinem Falle das eigene Ich dem Organismus des Ganzen nachzustellen und in dem Gedanken an ideelle Unsterblichkeit, an das ewige Gedächtniß bei der Nachwelt dem Glücke eines augenblicklichen rauschenden Erfolges zu entsagen. Ob er aber nicht auch in den Zeiten der Gefahr nur für die Bergung der eigenen Habe Sinn

behält, oder ob er nicht, dieser nämliche schlaue Berechner, über den Rodomontaden wol gar das Wesen der Sache bereits vergessen hat, möge für den vorliegenden Fall eine allen Vermuthungen nach keineswegs ferne gefahrbringende Zukunft ergeben. Vorläufig blüht die Phrase, das Stichwort, die politische Devise auf den Bretern, als wäre sie der fruchtbare Boden eines höfischen Treibhauses, als hätte nie ein Shakspeare den Blick für das Universum der menschlichen Seele geschärft, ein Schiller die gemeinsamen Regungen aller Völker ohne Ansehen der Landesgrenzen gefeiert und ein Kleist in seinem meisterhaften „Prinzen von Homburg" den Typus des einzig berechtigten „patriotischen" Styls geschaffen; wo in all jenen heutigen Producten schlauer Berechnung, der Speculation auf ein zeitungslustiges Parterre der Conflict des Helden mit einer ganzen Zeit und deren Weltanschauung, der Kampf gegen die Ordnung der menschlichen Gesellschaft, die mächtige Leidenschaft einer ursprünglich bedeutsamen Natur bleibe — was verschlägts?! Der äußere Zweck ist erreicht, der oberflächliche Sinn eines oberflächlich aburtheilenden, für jeden Mißbrauch mild oder freundlich gestimmten Auditoriums erregt, nun möge das unpraktische Streben der wenigen ausgewählten Geister jener Zeiten warten, wo die furchtbare Noth von selbst nach Besserung, nach Reinigung an Haupt und Gliedern drängt.

Wir versagen uns billiger Weise ein näheres Eingehen auf alle hieher zählenden Werke. Was von einzelnen derselben etwa Rühmliches zu sagen wäre, ist entweder in diesen Blättern bereits früher hervorgehoben oder es geht in der Masse des Verfehlten und Mißbräuchlichen unter. Wir wenden uns statt dessen in einem zweiten Artikel den wenigen auf naturgemäßer psychologischer Grundlage ruhenden Tragödien und den übrigen ästhetisch zu rechtfertigenden Gattungen des Dramas zu.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

Die Reform- und Verfassungsfrage der protestantischen Kirche.

Indem die „Anregungen", von der richtigen Ueberzeugung ausgehend: „daß die Förderung auf einem bestimmten Gebiet, (hier dem der Kunst im Allgemeinen, und der Musik im Besonderen), nur dann eine nachhaltige sein könne, wenn gleichzeitig die Gesammtheit der geistigen Bestrebungen, das wahrhaft Lebendige, welches eine Epoche erfüllt, ins Auge gefaßt wird"*), allmälig die hervorragenden Erscheinungen der Wissenschaft unserer Zeit mit in ihr Bereich zogen, und auch hier Anregungen theils zu übertragen, theils zu geben suchten: war damit zugleich auch bedeutsamen Symptomen und Zeitbestrebungen auf kirchlichem Gebiete die Berechtigung zuerkannt, innerhalb gewisser Grenzen in d. Bl. zur orientirenden Kenntniß und Erörterung zu gelangen, und zwar mit vorzugsweiser Berücksichtigung des das kirchliche Leben der Gegenwart und dessen Entwicklung unmittelbar Berührenden. Haben wir nach dieser Richtung hin in unserem jüngsten Artikel: „Ein Prediger der Gegenwart"**) zunächst das belehrende und erbauende Element des kirchlichen Gemeindelebens im Lichte der Gegenwart an einem hervorragenden Beispiele zu veranschaulichen gesucht, so drängt uns die stets höher und rascher fluthende Woge der Zeit und ihrer brennenden Fragen diesmal, im Interesse der Leser d. Bl. von zwei, dem Umfang nach kleinen, aber höchst bedeutsamen Schriften Notiz zu nehmen, welche beide von verschiedenen Seiten, aber in engverwandtem Sinn und Geiste eine Frage besprechen, deren Wichtigkeit und zur Lösung treibende Nothwendigkeit sich immer gebieterischer geltend macht: die Reform und Verfassungsfrage der protestantischen Kirche. Die erste dieser Schriften führt den Titel:

„Die Erneuerung der deutschen evangelischen Kirche nach den Grundsätzen der Reformation. Ein Beitrag zur Lösung der kirchlichen Reformfragen, mit besonderer Berücksichtigung der Großherzogl. Badischen Unions-Kirchenverfassung" von Dr. Daniel Schenkel, großh. bad. Kirchenrathe, Director des protest. Predigerseminars, ordentl. Professor

*) Siehe das Vorwort „beim Jahreswechsel" im 1. Heft d. J. von Fr. Br.
**) Siehe das Aprilheft d. J.

der Theologie und erstem Universitätsprediger in Heidelberg. (Gotha, Friedr. Andr. Perthes, 1860.) 109 S. Die zweite Schrift ist die

Petition von Dr. Jonas und Genossen, betreffend die Selbstständigkeit der preußischen evangel. Landeskirche an Se. Königl. Hoheit den Prinz-Regenten gerichtet unter dem 5. Mai 1859. Herausgegeben von H. Krause, Redacteur der protestantischen Kirchenzeitung. (Berlin, Georg Reimer, 1860.) 91 S.

Das hohe Interesse, welches diese beiden Schriften in weiten Kreisen erregen, knüpft sich einerseits schon an die Person und Stellung ihrer Verfasser und Herausgeber, andererseits an die kirchlichen Zustände und die einflußreiche Wichtigkeit jener, durch sie veranlaßten Reformbewegungen in zwei, den protestantischen Süden und Norden repräsentirenden deutschen Ländern, endlich an die seltene Gediegenheit und schlagende Schärfe der Beweisführung, die uns mit siegender Klarheit und überwältigender Kraft aus diesen beiden Schriften entgegentritt. Beide sind unmittelbar aus harten, aber durchaus ehrenwerthen Kämpfen hervorgegangen, welche der echte Geist des Protestantismus in Baden gegen die doppelten Reactionsgelüste einer drohenden römischen Concordatspolitik und unevangelischen Hierarchie, in Preußen gegen die unheilvollen Wirren und Vermächtnisse des früheren Ministeriums Westphalen-Raumer mit seiner „kleinen, aber mächtigen Partei" unter dem Commando der Herren Stahl, Gerlach, Hengstenberg und Genossen zu bestehen hatte, und theilweise noch hat.

I.

In Baden hatte der aus öffentlichen Blättern bekannte Agendenstreit die Gemeinden zur Wachsamkeit und gesetzlichen Wahrung unveräußerlicher Rechte aufgerufen. Eine fast durchgängig aus Geistlichen zusammengesetzte, weder aus den Gemeinden hervorgegangene, noch ihnen verantwortliche Generalsynode hatte 1855 eine im Ganzen unvolksthümliche, den Anschauungen, Wünschen und Bedürfnissen der Gemeinden größtentheils widersprechende Gottesdienstordnung in Bausch und Bogen angenommen und gutgeheißen, ehe sie dieselbe im Entwurfe auch nur gesehen und durchgeprüft, vielmehr hatte sie die Ausarbeitung der von ihr festgestellten Grundzüge dem evangel. Oberkirchenrathe übertragen. Hinsichtlich des allmälig verlautbarten Inhalts dieses erst nach drei Jahren fertig gewordenen, vom Landesfürsten zwar genehmigten, aber noch nicht eingeführten, vor der Einführung vielmehr sehr geheim gehaltenen neuen Kirchenbuches entstand in den

Gemeinden eine unheimliche und so tiefgehende Bewegung, daß die erzwungene Einführung des Kirchenbuches zur Auflösung der kirchlichen Ordnung, zu einem vielleicht unheilbaren Zwist geführt haben würde. Man mußte auf ein Auskunftsmittel sinnen, um den angedeuteten Folgen zu entgehen, und so gelangten angesehene Männer aus der Mitte der Gemeinden Mannheim und Heidelberg zu dem Entschlusse, auf dem Wege einer ehrerbietigen Bitte S. K. H. den Großherzog um Aufschub der Einführung der neuen Agende für so lange zu bitten, bis dieselbe einer künftigen Generalsynode zur Prüfung und Revision vorgelegt worden wäre, eine Bitte, der sich eine große Anzahl von Landgemeinden anschloß, und die auch insoweit Berücksichtigung fand, als allerhöchsten Ortes die Erklärung erfolgte, daß das neue Kirchenbuch widerstrebenden und dadurch in ihrem Gewissen beunruhigten Gemeinden nicht aufgezwungen werden solle. Diese Bewegung, welche einen tiefen Einblick in herrschende Mängel und Uebelstände der kirchlichen Verfassung und Verwaltung eröffnet und den Beweis geliefert hatte, daß die Gemeinden kirchlich noch nicht so gleichgültig sind, wie man sich oft vorzustellen pflegt, war kaum etwas beschwichtigt, als das von der Badenschen Regierung mit dem römischen Stuhle abgeschlossene Concordat von Neuem gerechte Sorgen und Befürchtungen in allen Classen der Bevölkerung und zwar sowol unter Protestanten wie Katholiken wachrief. Auf einer stark besuchten, von Männern wie Pfarrer Zittel und den beiden Professoren Häusser und Schenkel aus Heidelberg trefflich geleiteten Versammlung in Durlach fand diese Stimmung offenen Ausdruck, und erzeugte eine Reihe von Beschlüssen, durch welche auf rein gesetzlichem Wege nicht nur der verfassungsmäßige Einfluß der Kammern vor dem Vollzug des Concordats gesichert, sondern auch ein Geist kräftiger und lebendiger Theilnahme an den bedrohten Rechten protestantischer Freiheit geweckt und genährt wurde.

Es bedurfte hier der Erwähnung dieser historischen Vorgänge aus der Gegenwart, denn in und aus ihnen entwickelte sich jener Umschwung in den Anschauungen und Ansichten Schenkel's, der seinen jetzigen Standpunct und seine thatkräftigen Bestrebungen für die freie Gestaltung der protestantischen Kirche, besonders hinsichtlich der Reform der Verfassung, in erfreulicher Weise kennzeichnet. Aus der Fluth von Flugschriften, welche die kirchliche Bewegung in Baden hervorgerufen, gebührt der seinigen vor allen das Verdienst, in klarer und entschiedener Weise die principielle Seite der Frage dem allgemeineren

kirchlichen Bewußtsein zugänglich gemacht, und damit zur Lösung der kirchlichen Reformfrage überhaupt einen sehr schätzens- und beachtenswerthen Beitrag geliefert zu haben. Während Schenkel, der sich von Anfang an durch seine Schriften als gelehrter, geistvoller und energischer Theologe bewiesen, in den letzten Jahren, namentlich seit der in Gemeinschaft mit Palmer übernommenen Redaction der Darmstädter allgem. Kirchenzeitung, der neueren so beliebten Vermittlungstheologie angehörte und eine, wenn auch keineswegs schroffe und streng exclusive, aber doch confessionelle Färbung trug, scheint er nunmehr einen freieren Standpunct gewonnen zu haben: er legt mit Recht den Hauptnachdruck auf das Gemeinde- und Verfassungsleben der Kirche im Sinn und Geiste des echten Protestantismus. Die Schrift zerfällt in zwei Abschnitte, von denen der erste die Grundlagen der kirchlichen Erneuerung, der zweite die Ausführung derselben behandelt. In einer trefflich geschriebenen, an die deutschen Nationalbestrebungen anknüpfenden Einleitung bezeichnet er es als die Aufgabe der evangel. Kirche in Deutschland: der deutschen Nation das Kleinod der Gewissensfreiheit zu bewahren, ihre geistigen Kräfte zu beleben, ihren Charakter zu stählen, ihre Jugend zu ernsten Entschlüssen und sittlicher Thatkraft zu erziehen. „Aber wo ist die deutsche evangelische Kirche? Sie ist leider da zu suchen, wo die deutsche Einheit." Es wird darauf hingewiesen, daß, wenn es auch keine deutsch-evangelische Kirche gebe, so doch ein deutsch-evangelisches Volk, daß der deutsche Protestantismus „gegenwärtig einer energischen Rückkehr zu seinen Principien, einer kräftigen Einkehr bei sich selbst bedürfe, daß er von den Höhen abstracter, theologischer Bildung und amtspriesterlicher Einbildung in die Tiefen des evangelischen Volksgeistes und Gemeindelebens zurückgehen müsse"; „damit ihm aber dies möglich wird, muß er frei werden von langjährigen Banden". Den Weg, der dazu einzuschlagen sei, weist Schenkel durch die hierauf folgenden Auseinandersetzungen über das Wesen der Kirche, über die Bedeutung der Hierarchie, über Protestantismus und Kirche und die Kirche als Bekenntniß- und Staatsanstalt nach. In jedem dieser fünf Capitel fehlt es nicht an den kräftigsten Wahrheiten und beherzigenswerthesten Winken für eine heilsame Reform der Kirche, sowie an Aussprüchen, die wir im Herzen des deutschen Volkes, und namentlich über der Thür jedes deutschen Cultusministers, jedes Oberkirchen- oder Consistorialrathes mit goldenen Lettern eingegraben wünschten. So: „daß die Kirche in dem Sinne, wie Christus sie gewollt und gestiftet hat, keine

äußere Anstalt bedeute, daß, was wir Kirche nennen, menschliche Stiftungen sind, welche mit der einen ursprünglichen Gemeinde- und Kirchenstiftung Christi nicht verwechselt werden dürfen, daß aus dieser Thatsache zwei große kirchliche Grundsätze entspringen, die erst das Christenthum zur Anerkennung gebracht hat: der Grundsatz der Gewissensfreiheit und der Grundsatz der Toleranz; daß, was man in der Regel für Religion ausgegeben und dafür zu halten pflegt: das Lehrbekenntniß, die Gottesdienstordnung, die Kirchenverfassung, nicht die Religion selbst, wenn auch unentbehrliche Mittel sind, um den an sich verborgenen Gewissens- und Glaubensinhalt der Religion für die Vernunft erkennbar, für das Leben wirksam, für die Gemeinschaft zugänglich zu machen; daß aber das göttliche Herz unendlich reicher und größer ist, als der menschliche Begriff, weßhalb sich der Inhalt des christlichen Glaubens in keinem Lehrbegriff, keinem Gottesdienst, keiner Kirchenordnung erschöpft. Daß das deutsche Volk das Volk des Gewissens sei, daß nicht das Amt die Gemeinde hervorgebracht habe, sondern daß die Gemeinde die Aemter hervorbringe; endlich daß die einseitige Bevorzugung des Lehrstandes in Verbindung mit einseitiger Zurückstellung des Gemeindelebens, und die ausschließliche Vermischung der kirchlichen mit den staatlichen Interessen, die beiden Hauptursachen des allmäligen Rückganges in der gegenwärtigen protestantischen Kirche seien. Der zweite Abschnitt, der sich mit der Ausführung der kirchlichen Erneuerung beschäftigt, dürfte für die Leser d. Bl. weniger von allgemeinem Interesse sein, da er näher in das kirchliche Detail eingeht, mit besonderer Berücksichtigung der badischen Kirchenverhältnisse. Darum bemerken wir nur in Kürze, daß die Unionsstiftung, die Mängel der Unionskirchenverfassung, die Thätigkeit der Generalsynoden in der badischen Unionskirche und die Folgen der mangelhaften Gemeindevertretung in der Kirchenverfassung dabei näher ins Auge gefaßt werden und als Ziel des Strebens, sowie als die dringendste Aufgabe der Zeit: die Organisation einer Kirchenverfassung bezeichnet wird, die bis in ihre obersten Spitzen auf einer gerechten Gemeindevertretung ruht. Die unerläßlichen Reformpuncte in der Verfassung der deutschen Landeskirchen werden endlich im Schlußcapitel als sämmtlich in der den ungarischen Protestanten durch das k. k. Patent neuerlich dargebotenen Kirchenverfassung vorhanden und anerkannt nachgewiesen, und der in Ungarn gegen das Patent sich erhebende Widerspruch als ein im Interesse des Protestantismus tief zu beklagender bezeichnet, da es hier gelte, nicht um der mangelhaften Form

willen die gute Sache zu verscherzen. Wir können hierin, auf genauere Kenntniß der ungarischen Verhältnisse gestützt, dem Verfasser nicht ganz beistimmen, denn obwol wir gerne anerkennen, daß das k. k. Patent in seinem Verfassungsentwurfe das Meiste enthält, worauf es hauptsächlich ankommt, und was, wenn es den Protestanten Deutschlands dargeboten würde, von diesen mit beiden Händen zu ergreifen wäre, so darf es doch nicht übersehen werden, daß die Protestanten Ungarns bereits seit 300 Jahren auf Grund der als kostbares Kleinod bewachten kirchlichen Autonomie sich größtentheils im Besitze alles Dessen befanden, was ihnen nun als Gnadengeschenk von der Regierung dargeboten wird, und daß im Einzelnen im Patent mancher sehr bedenkliche Punct enthalten ist, welcher die bisher bestandenen Rechte und Zustände der bisherig kirchlichen Praxis wesentlich alterirt, wie in den verschiedenen Petitionen der Districtual-Convente an den Kaiser ausführlicher entwickelt wurde. Auch hat jene Festigkeit, womit die ungarischen Protestanten auf ihrem guten Rechte bestanden, ihre gesegnete Frucht getragen, wie aus öffentlichen Blättern zu ersehen.

II.

Von nicht geringerem Interesse ist die zweite der von uns angeführten Schriften, da sie eine für die Betrachtung und Beurtheilung der kirchlichen Zeitgeschichte höchst wichtige und bedeutsame Zusammenfassung von authentischen, actenmäßig belegten Thatsachen enthält, welche mehr, als die beredteste Darstellung, durch sich selbst sprechen. Sie veröffentlicht zunächst jene Petition, welche der kürzlich verstorbene hochverdiente Prediger und Abgeordnete Jonas zu Berlin mit einem Kreise gleichgesinnter Freunde hinsichtlich der Berufung einer aus der Wahl der Gemeinden hervorgehenden evangelischen Landessynode zur Feststellung der Grundzüge einer repräsentativen Kirchenverfassung entworfen, und mit über 260 Unterschriften namhafter Männer, namentlich Mitglieder des Abgeordnetenhauses aus den verschiedensten Provinzen des preußischen Staates, versehen, nebst einer erläuternden Denkschrift im Mai 1859 S. K. H. dem Prinz-Regenten überreicht hatte, worauf unterm 4. Januar d. J. der, ohne Zuthun der Petenten durch alle politischen Zeitungen bekannt gewordene Allerhöchste Bescheid erfolgte, in welchem zwar ausgesprochen ist: daß es der Prinz-Regent für eine eben so wichtige als dringende Aufgabe halte, der evangel. Kirche zu der ihr gebührenden Selbstständigkeit zu verhelfen, und daß er die Lösung dieser Aufgabe mit aller Kraft zu fördern entschlossen

sei, daß er aber, auf die obwaltenden rechtlichen und thatsächlichen Verhältnisse gestützt, nur ein allmäliges, wenn schon energisches Vorgehen für zulässig und rathsam halte und in diesem Sinne demnächst in Betreff der Gemeindeverfassung und der auf dieselbe zu gründenden Kreissynoden weitere Anregung ergehen lassen werde.

Die durch Klarheit und entschiedenen Freimuth ausgezeichnete Denkschrift erörtert nun 1) die, auf Artikel 15 der Staatsverfassung begründete Selbstständigkeit der Kirche, als die reife Frucht einer langen, weltgeschichtlichen Entwickelung, sowie die dagegen geltend gemachten Einwürfe; sie weist dann 2) den ursprünglichen Sinn des Artikels 15 („die evangelische, wie die römisch-katholische Kirche ordnet und verwaltet ihre Angelegenheiten selbstständig und bleibt im Besitz und Genuß der für ihre Cultus-, Unterrichts- und Wohlthätigkeitszwecke bestimmten Anstalten, Stiftungen und Fonds"), als Forderung einer nothwendig in Ausführung zu bringenden Organisation der evangel. Kirche aus sich selbst, also aus ihrer eigenen freien That, nach. Sie knüpft hieran 3) die späteren Auslegungen unter den Ministerien Ladenberg und Raumer nach ihren verschiedenen Stadien, wonach zuletzt der Artikel 15 gar keiner Ausführung, die Verfassung der evang. Kirche gar keiner Veränderung bedürfe, da die evang. Kirche ihre Verfassung in dem landesherrlichen Kirchenregiment habe, mit der sie seit 300 Jahren bestanden. Der Landesherr führe das Regiment nicht als Landesherr, sondern als „hervorragendes Glied" der Kirche und darum seien die von ihm als dem Träger der Kirchengewalt geordneten Behörden, die Superintendenten, die Consistorien und der Ober-Kirchenrath „wahre kirchliche Behörden", „die wahrhaften Organe der Kirche, ihre rechtmäßigen Vertreter", wonach also nicht die evang. Kirche, sondern die dermaligen Kirchenbehörden selbstständig gemacht und die Gesammtheit aller evangelischen Gemeinden mit ihren Geistlichen der discretionären Gewalt dieser nunmehr selbstständigen, d. h. der Staatsgewalt nicht mehr verantwortlichen Kirchenbehörden übergeben würden; sie verlören somit, gegenüber etwaigen Ueberschreitungen der Kirchenbehörden, den Rechtsschutz, den sie bis dahin an den Staatsgewalten und den Gerichtshöfen hatten. Der umfangreichste, aber auch wichtigste und unumwundenste Abschnitt der Denkschrift ist der 4.: die Verwaltung des evangelischen Ober-Kirchenrathes unter dem Ministerium v. Raumer. Es werden hier alle einzelnen Acte und Ueberschreitungen der Reihe nach hergezählt und documentlich nachgewiesen, welche dieses, mit der Vollziehung der kirchlichen Selbstständigkeit beauftragte, die letztere aber

sich selber beilegende Kirchenregiment in allen Angelegenheiten der evangelischen Landeskirche ausgeübt, woraus erhellt, daß dieses nur provisorische Kirchenregiment in der kurzen Zeit seines Daseins fast über alle streitigen Principienfragen der evangelischen Kirche zu entscheiden gewagt, und in Ordnungen und Einrichtungen, in Cultusformen und Cultusmitteln, in Lehrpersonal und Lehrbüchern, hinsichtlich der Ehesachen, der Union, der Gemeindeordnung, der freien Gemeinden u. s. w. den vorgefundenen Rechtsbestand so gründlich alterirt hat, wie das in einem Zeitraum von solcher Kürze anderweitig wol kaum erlebt worden ist. Wir können hier auf die Einzelnheiten nicht eingehen, sind aber sehr begierig, in welcher Weise der evangelische Oberkirchenrath zu Berlin diese actenmäßige Darstellung seiner bisherigen Wirksamkeit öffentlich zu widerlegen geneigt oder im Stande sein dürfte. Den Schluß macht im 5. Abschnitt: die Erörterung über die evangelische Landessynode. Es werden alle Bedenken hervorgehoben, welche dem einen (von der Regierung im Allerhöchsten Bescheide adoptirten) Wege hinsichtlich der Organisation der evangelischen Kirche entgegenstehen, wonach mit der Organisation der Einzelgemeinde angefangen werde, und aus dieser Grundlage allmälig die höheren synodalen Stufen erwachsen sollen, da auf diesem Wege unabläßig octroyirt und von dem Rechte der evangelischen Kirche, ihre Angelegenheiten selbstständig zu ordnen und zu verwalten, die erste bedeutende Hälfte: das „Ordnen“ der Kirche, gänzlich entzogen und der bisherigen Staatsregierung überwiesen werden müßte. Auf diesem Wege würden die höheren Stufen der Repräsentation nur sehr allmälig erwachsen, die Schaffung der Gesammtrepräsentation der Kirche in weite Ferne gerückt werden und damit eben so lange das legitime Organ fehlen, welches nach der gemeinsamen Voraussetzung zur Verhandlung mit den Staatsgewalten über äußere Rechte und Vermögenssachen der Gesammtkirche unentbehrlich ist. Ueberdies stehe zu besorgen, daß bei dem Stande der Parteien und der Stellung der gegenwärtigen Kirchenbehörden es zu den Unmöglichkeiten gehören dürfte, eine Gemeindeordnung, welche von diesen Behörden ausginge, und wäre es auch die allerbeste, zur allgemeinen Anerkennung zu bringen, zwangsweise aber eine solche einzuführen, wäre weder dem Wesen der evangelischen Kirche entsprechend, noch für ihre gedeihliche Wirksamkeit eine gute Vorbereitung. Darum entscheidet sich die Denkschrift unbedingt für die zweite Ansicht, und erblickt in der sofortigen Berufung einer evangelischen Landessynode

den einfachsten und wirksamsten Weg, der evangelischen Kirche aus ihrer Noth und zu ihrem Rechte zu verhelfen.

So gelangen also die beiden von uns besprochenen Schriften von verschiedenen Seiten ausgehend zu demselben Resultate, von dem nur zu wünschen wäre, daß es sich recht bald zu Leben und Wirklichkeit gestalten und dadurch dem unwiderstehlichen Drange und Bedürfniß der Gegenwart auf kirchlichem Gebiete sein Recht zu Theil werden möge.

G. Steinacker.

Neue Kunstrevue.

Wir haben zu berichten über Schluß und Fortsetzung mehrerer bedeutsamer Unternehmungen, deren Beginn und Entwickelung wir früher schon in diesen Blättern besprachen. Abgeschlossen sind nunmehr:

1. „Die Männer der Reformation; Portraits nach Original-Zeichnungen von Hans Holbein u. A., in Stahl gestochen von C. Barth. Biographien von Ludwig Bechstein u. A. Autographen, facsimilirt nach Originalbriefen." (Hildburghausen, Bibliographisches Institut.) In zwölf Heften groß Quart, typisch und künstlerisch schön ausgestattet und durchgeführt, liegt das bedeutungsvolle Werk, — bedeutungsvoll namentlich für unsere reformatorische Gegenwart, — vor uns. Es bietet dar in Bildnissen und Facsimiles von den Vorkämpfern der Reformation: Wiclef, Huß, Hieronymus von Prag und Savonarola. Von den Humanisten: Erasmus, Reuchlin und Camerarius. Von den Beschützern und Förderern die Kurfürsten Friedrich den Weisen, Johann den Beständigen und Johann Friedrich den Großmüthigen; Ulrich v. Hutten, Hans Sachs und den französischen Dichter Marot. Aus dem Kreis der Wittenberger: Luther, Melanchthon, Spalatin, Jonas, Bugenhagen, Cruciger, Paul Eber, Karlstadt, Amsdorf, Agricola, Myconius, Brentius und G. Brück. Aus dem Kreis der Schweizer und Straßburger: Zwingli, Calvin, Beza, Farel, Viret, Oecolampad, Crynäus, Bibliander, Pellican, Vermili, Faber, Chopital, Bullinger, den Schotten Knox, Ursinus, Alasco, Bucer, Fagius und

Diaz. Von den Gegnern der Reformation: Herzog Georg von Sachsen, Doctor Eck, Tetzel und Miltitz. Fürwahr, eine merkwürdige Versammlung, wie sie uns nirgend anders in so reicher Anzahl erscheint. Die Portraits sind größtentheils nach bisher unbekannten Handzeichnungen von Hans Holbein, sowie nach Originalen von Dürer und Kranach gestochen; solche Meisternamen entheben uns jedes weiteren Lobes ihrer Bilder; sei nur die Versicherung gegeben, daß die Stahlstiche Barth's würdig der Originale sind. Die Facsimiles sind nach Originalbriefen des Handschriftenschatzes der herzogl. Bibliothek zu Gotha. Das ganze Werk führt uns eine der größten Epochen unserer National-Geschichte in persönlicher lebendigster Art vorüber. Wir können es eben so den Kunstfreunden, als strebsamen Lesern und Forschern warm empfehlen.

2. Das Albrecht Dürer-Album. Eine Sammlung der schönsten Dürer'schen Holzschnitte nach den von dem Künstler gefertigten Originalen in gleicher Größe aufs Neue in Holz geschnitten, unter Mitwirkung und Aufsicht von Director W. v. Kaulbach und Director A. Kreling in Nürnberg. Ausgeführt in dem Atelier von J. Doering. (Nürnberg, J. Zeiser'sche Buch- und Kunsthandlung.) Die drei Blätter des vorliegenden 12. und letzten Heftes dieses ehrwürdigen Werkes: „Die Verehrung der Maria", „der zwölfjährige Jesus disputirt mit den Schriftgelehrten im Tempel" und „Christus im Vorhofe der Hölle", — Blätter, die zu dem Bedeutendsten von Dürer's Hand gehören, — schließen das Werk würdig ab. In 36 neuen Holzschnitten, die nur das Auge des geübten Kenners von den Originalen zu unterscheiden weiß, liegt nun ein erheblicher und der schönste Theil von dem künstlerischen Schaffen eines der größten und des ersten großen deutschen Malers vor uns. Nicht in blendender und frappirender, aber in wahrhaft rührender, ehrfurchterweckender Weise tritt uns daraus der treue, naive, fromme und wieder echt deutsche, kräftige und resolute Künstlergeist entgegen. In der reinen Einfalt und tiefempfundenen Schmucklosigkeit dieser Dürer'schen Blätter finden wir zugleich eine so ursprüngliche, naturwahre Charakteristik, wie sie dem modernen Virtuosenthume, namentlich demjenigen, welches specifisch in biblischer Geschichte „macht", gänzlich verloren gegangen ist. So begrüßen wir denn dies Unternehmen künstlerischer Pietät nicht allein als kunsthistorisch merkwürdig, sondern auch als rein künstlerisch bedeutsam; es bürgt dafür auch schon hinlänglich der Name Kaulbach's, den es mit an seiner Spitze trägt.

Von den 36 Blättern des Ganzen sind 20 dem geschlossenen Cyclus: „Das Leben der Maria" gewidmet. Im Kunsthandel ist ein vollständiges Original-Exemplar dieser berühmten zwanzig Blätter eine große Seltenheit; die originalgetreuen Nachbildungen derselben in vorliegender Sammlung ersetzen also den Besitzern diesen Mangel in befriedigendster Art. Von der berühmten „Großen Passion" bietet unsere Sammlung acht Blätter; es fehlen also nur noch fünfe, um auch diesen berühmten Cyclus vollständig vorzuführen. Die Verlagshandlung könnte sich durch deren Herausgabe ein Verdienst erwerben; fünf Blätter in zwei Lieferungen mehr und ihr Album würde unverhältnißmäßig werthvoller und vollständiger sein.

3. Das Album des Königs Ludwig von Baiern, von deutschen Künstlern gewidmet am Tage der Enthüllung der Bavaria zu München, 9. October 1850, bestehend aus 226 Original-Oel- und Aquarellgemälden, sowie verschiedenen Handzeichnungen. Mit specieller königlicher Genehmigung durch alle bewährten Arten der Vervielfältigungskunst auf 171 Blättern reproducirt und herausgegeben von der königl. bair. privileg. Kunstanstalt von Piloty u. Loehle in München. Neun Jahre echt deutschen künstlerischen Geistes und Fleißes haben dies merkwürdige, in seiner Art einzige Werk ins Leben gerufen. Die Verlagshandlung verdient dafür nicht allein den ihr gewordenen ehrenvollsten Dank des Königs Ludwig, sondern auch den aller bei dem Werke betheiligten und mit Gewissenhaftigkeit und Pietät reproducirten Künstler, sowie aller Freunde deutscher Kunst. Denn deutsche Kunst ist hier durch all ihre großen und kleinen Repräsentanten der Gegenwart vertreten, und zwar in so mannigfacher und charakteristischer Art, daß das ganze Werk auch in kunst- und kulturhistorischer Beziehung reiches Interesse und Studium darbietet. Auch die künstlerisch-technische Seite dieses Werkes ist höchst bedeutungsvoll: 35 Kupfer- und Stahlstiche in Linien- und Aquatinta-Manier, 11 Kupfer-, Stahl- und Stein-Radirungen, 84 Lithographien verschiedener Arten, mit und ohne Tondruck, 33 Steinzeichnungen mit Anwendung des ganzen Farben- und Metalldrucks, sowie des Halbfarbendrucks, 1 Galvanographie, 12 Photographien und 1 Holzschnitt geben lebendigstes Zeugniß von den immensen Fortschritten deutscher Kunstindustrie. Die geschäftliche Anordnung dieses großen Unternehmens ist so praktischer und populärer Art, daß wir sie — der Orientirung unserer kunstfreundlichen Leser wegen — ausnahmsweise

mit in diesen Kunstbericht aufnehmen wollen. Der Subscriptionspreis auf das ganze Werk ist 229½ Gulden rheinl. Der Preis der einzelnen Blätter ist in 4 Werthclassen eingetheilt: à Blatt 1. Klasse: 1 Gld. 40 Xr., 2. Classe: 2 Gld. 30 Xr., 3. Classe: 3 Gld. 20 Xr., 4. Klasse: 4 Gld. 12 Xr. Diese Wertheintheilung bezieht sich aber nicht immer auf den künstlerischen Werth des einzelnen Blattes und auf den mehr oder weniger berühmten Namen des Verfassers, sondern hauptsächlich auf die mehr oder weniger kostspielige Art der Vervielfältigung, wie sie jedesmal dem Gegenstande und dessen Behandlung angepaßt ist. Man findet schon sehr hübsche, echt künstlerische Blätter und bedeutende Namen in der 1. und 2. Werthclasse. Außerdem kann man noch eine freie Wahl von 50 Blättern aus beliebigen Werthclassen für den Preis von 100 Gld. treffen. Aus den uns zu Gesicht gekommenen letzten Lieferungen des Unternehmens heben wir besonders folgende Blätter hervor: „Aus dem Allgäu", Aquarell von Wilh. v. Kobell, in Steinzeichnung für Tondruck von F. Würthle. „Scene vor der Schlacht am weißen Berge", Oelgemälde von Karl Piloty, in Original-Photographie von J. Albert. „Sonnenuntergang in Niederbayern", Aquarelle von Spengel, in Farbendruck von Emil Wagner. „Biblische Landschaft", Tuschzeichnung von Director Schirmer, in Stahlstich von F. Würthle und, — abgerechnet den unerquicklichen, ja grassen Vorwurf, — „Rückzugs-Scene aus Rußland", Oelgemälde von Peter Heß, in Steinzeichnung von J. Wölffle.

Das 4. der abgeschlossenen Werke ist das glänzendste und bedeutendste: „Darstellungen der Hauptmomente aus dem Volksmärchen Aschenbrödel" von Professor Moritz v. Schwind. Drei Blätter Kupferstich in Linien-Manier von Professor Julius Thäter. (München, Piloty u. Loehle.) Ein stolzes, vornehmes Unternehmen, das — wie wir schon früher bemerkten — mehr der engeren Gemeinde der Schönheits- und Geistesaristokratie, als der großen Masse der sogenannten „Kunstfreunde" angehören und wol erst nach einer Reihe von Jahren die gebührenden Zinsen des in ihm niedergelegten immensen Capitales eintragen wird; dafür aber auch um so mehr lebhafteste Anerkennung und Verehrung verdient, und jedenfalls als ein bleibendes Ehrendenkmal deutscher Kunst betrachtet werden muß. Wir halten es deßhalb auch für Pflicht, durch eine möglichst genaue — wenn auch nur rein thatsächliche — Beschreibung unseren Lesern das ganze Werk so nahe als möglich vor „des Geistes Auge" zu

führen. Wir haben drei Blätter vor uns, genannt: „Die Zurücksetzung", — „der Zauber", — „die Erhebung"; drei Hauptmomente aus dem aller Welt bekannten und allen Landen angehörenden Märchen vom Aschenbrödel. Nebeneinandergestellt zeigen diese drei Blätter vier Hauptbilder (I.—IV.) und fünf Nebenbilder (A.—E.); diese beiden Abtheilungen beschäftigen sich ausschließlich mit Aschenbrödel; 5 Vignett-Bildchen (A1.—E1.) und 5 Medaillon-Bildchen (A2.—E2.), jene zur Psyche, diese zum Dornröschen gehörend, welche zwei Sagen der Maler dem Leben der Aschenbrödel symbolisch verbunden hat. Wir bitten die hier gegebenen Buchstaben- und Zahlenbezeichnungen festhalten zu wollen; sie dienen uns gleichsam als rother Faden zu nachfolgender Inhaltsbeschreibung:

A. Wir sehen Aschenbrödel in ihrem schlechten Kleide im üppigen Putzzimmer vor ihren Stiefschwestern knieend, um der einen den Ballschuh anzulegen, während die andere mit befehlender Miene gleichfalls schon ihren Dienst fordert, und das galant lächelnde Gesicht des unter dem Pantoffel seiner Frau stehenden Stiefvaters, zur baldigen Abfahrt mahnend, durch die Spalte des Vorhangs hereinschaut.

A1. Die Verstoßung der Psyche durch ihre beiden Schwestern.

A2. Der an der Wiege Dornröschens von der bösen Fee ausgesprochene Todesfluch, den die gute Fee nur noch zu einem 100jährigen Zauberschlaf zu mildern vermag.

I. Führt uns in des Hauses offenen Hofraum (dessen Architectur, wie die aller übrigen Bilder, in ihrer Mischung von römisch und deutsch an die Zeit der Hohenstaufen mahnt) und wir sehen die beiden Fräulein, von dem — Fächer und Schoßhund tragenden — Papa dienstwillig geleitet, die bereitstehenden Sänften besteigen; während oben auf der Gallerie des ersten Stockes die gestrenge Stiefmama vor ihrem Abgange noch das arme Aschenbrödel mit jenem bekannten Befehle des Erbsenlesens in die Küche einsperrt. Auf der Plattform des Hauses harren mit versteckt gehaltenen Tambourin zwei Mägde nur auf die Entfernung der Herrschaft, um alsdann im lustigen Tanze mit dem gleichfalls schon passenden Diener sich zu unterhalten. Um Aschenbrödel kümmert sich aber Niemand, als der alte getreue Reitknecht, der noch die schönen Tage der ersten seligen Hausfrau gesehen hat, und jetzt in Mißbilligung über die nunmehrige verkehrte Wirthschaft zornig mit dem Fuße stampft.

B. Aschenbrödel sitzt bereits, gesenkten Hauptes, von dem herrlichen Feste und den Freuden ihrer Schwestern träumend, an dem öden

Heerde der dunkelen Küche. Hinter ihr aber — die zur baldigen Verwandlung gespendeten Prachtgewänder und Kleinodien tragend, und von den zum Erbsenlesen berufenen Tauben umflattert — naht Berachta, die liebreiche Fee.

B1. Die von dem Besuche Amors träumende Psyche.

B2. Dornröschens verhängnißvoller Stich mit der Spindel.

II. Da wogt und rauscht und klingt es im buntesten Gewühle des großen Maskenfestes, in dessen Mitte der Prinz — eine ideal-schöne Jünglingsgestalt — der plötzlich als Königin des Festes erschienenen Aschenbrödel knieend die Hand zum Tanze reicht. Den beiden Schwestern, aus deren Mitte die zauberisch Geschmückte, lange Unterdrückte in siegreicher Schönheit hervortritt, will es noch immer blos als ein Mißverständniß erscheinen, daß der Prinz nicht ihre beiderseits nach ihm ausgestreckte Hand, sondern die einer Unbekannten, bei Hofe nicht einmal Präsentirten, erfaßte. Der nur in der Bewunderung seiner Stiefkinder schwelgende Papa, der in der welschen Charaktermaske des großnäsigen Policinells paradirt, weiß noch vor Erstaunen nicht, was er von dieser Scene halten soll; seine gestrenge Gattin aber zeigt lebhaft ihre zürnende Entrüstung über diese eben erschienene neue und erste Schönheit des Landes, in welcher sie jedoch gleichfalls ihre Stieftochter nicht zu erkennen vermag. Ihr maurisch gekleideter Page wird vom Anblicke dieses neuen Schönheits-Gestirns ganz entzückt, und bringt ihr aus der Ferne auch seine schwärmerische Huldigung dar. In wohlgefälligem Erstaunen schaut selbst das Königspaar von seinem Sitze herab auf die schöne Erscheinung. Nur des Prinzen Hofmeister scheint mißvergnügt über die unclassische Wahl seines Zöglings; während des Prinzen Narr, sein lustiges Widerspiel, sich ihm auf die Schultern schwingt. Eine Schaar von lieblichen Amoretten umflattert scherzend den blumengeschmückten Lustre, unter welchem die Spielleute ihre Weisen erklingen lassen. Ungesehen aber von der wogenden Menge schwebt hoch über ihren Häuptern die Bringerin all dieses Jubels, die gütige Fee Berachta, heran, um ihren schönen Schützling auch wieder von hinnen zu führen, sobald die Glocke die zwölfte Stunde anschlagen wird.

Auf C harrt dieses Zeichens auch der Thurmwächter der Stadt.

C1. Die im Anblicke des schlummernden Amors versunkene Psyche mit der nächtlichen Lampe.

C2. Der Zauberschlaf Dornröschens und der übrigen Schloßbewohner.

III. Der Zauber ist bereits vollbracht, die Stunde hat geschlagen, und Fee Berachta entrückt das in ihrem Mantel geborgene Aschenbrödel — schlafend aus dem säulengetragenen Königsschlosse. Ihr lustiges Elfengefolge, (Aschenbrödels Dienerschaft auf dem Balle), trägt die Prachtgewänder und Kleinodien auf der eiligen nächtlichen Fahrt. Unter ihnen, an den Stufen des Portales, sucht der bestürzte Prinz, vom Hofmeister und dem Narren begleitet, nach der unbegreiflich Verschwundenen. Vergebens durchirrt der leichtfüßige Page die dunkelen Gänge des Gartens. Alles umsonst! Da findet der Hofmeister Aschenbrödels im Fluge verlorenen Schuh. Freilich weiß er Nichts damit anzufangen, der Prinz aber ist um so beglückter und schwelgt darüber, von Ruhe und Schlaf geflohen, wie

D. zeigt, in sehnsüchtiger Schwärmerei, so daß der darob verwunderte Mentor seinen Fund wohl lieber bedauern möchte. Der Hofnarr räth zu jenem bekannten Edicte, den gefundenen Schuh allenthalben im Lande herumführen und allen Schönen anprobiren zu lassen.

D1. Die vor Venus geführte, von den Leidenschaften bestrafte Psyche.

D2. Die den fremden Königssohn durch Waldesnacht zum Schlosse leitende Fee.

IV. führt uns in die Hauptstraße der Residenzstadt. Da hält schon hoch zu Rosse, von 2 Trompetern begleitet, vor dem stattlichen Hause des Herrn Montefiascone der königliche Herold, auf dessen blumengeschmückten Stabe wir das Edict lesen. Und abermals neben ihren vorangeeilten Stiefschwestern tritt Aschenbrödel, im schlechten Kleide, — von dem getreuen Reitknecht aus ihrem Verstecke gerufen, — heraus, probirt den vom Pagen auf goldgesticktem Kissen dargereichten Schuh an, und — die Entflohene ist wiedergefunden. Wonnetrunken schwelgt der Prinz, der dem Herold gefolgt war, in ihrem Anblicke. Der Narr umschlingt den abermals hoch erstaunten Hofmeister, der treue Reitknecht Lindenschmidt ruft frohlockend seine schöne Herrin als „Königin des Landes und der Herzen" aus; die dienstfertigen Tauben nahen sich grüßend im Namen der Fee; die hochmüthigen Stiefschwestern aber betrachten mit Gebehrden der Entrüstung diese Triumph-Scene. Von hoher Altane schaut, weit über die Brüstung sich hinausbeugend, der abermals sprachlos erstaunte Papa herunter; sein eheliches Gemahl aber fällt in Ohnmacht. Und vom Königsschlosse herüber nahet schon der festliche Zug die breiten Treppen herunter, von den trefflichsten Spielleuten eröffnet, unter denen wir, neben Franz

Lachner mit seiner großen silbernen Trompete aus „Catharina Cornaro", und anderen musikalischen Celebritäten, auch den Meister des Bildes selbst mit seinem Lieblingsinstrumente, dem Violoncell, erkennen, um die neue Königin unter dem goldenen Baldachin zu empfangen, und von dem freudig herbeigeeilten Königspaare als willkommene Tochter begrüßen zu lassen.

E. zeigt uns das liebende Paar glücklich verbunden Hand in Hand in traulicher Abendstille ihrer zauberkundigen Schützerin dankbar nachblickend, der liebreichen Fee Berachta.

E1. Als Apologie zum Vorigen die Wiedererweckung der nach Oeffnung der Salbenbüchse erstarrten Psyche durch Amors Pfeil.

E2. Die Wiedererweckung Dornröschens durch den kühnen Freier, der sie bei ihrem Namen ruft!

Das Alles bildet eine eben so geistreich als poetisch durchdachte und gegliederte Welt von echtdeutscher Romantik, Gefühlsinnigkeit und sprudelnder Heiterkeit, der gegenüber wir nunmehr gern unsere früher ausgesprochenen Bedenken über etwaiges „Zu viel des Schönen" schwinden lassen. Ueber die vollendetste Ausführung der Kupferstiche, — die in ihrer Art wieder als selbstständig neue Schöpfungen gelten können, — haben wir uns früher schon genügend ausgesprochen. Noch einmal: das Ganze ist ein bleibendes Ehrendenkmal deutscher Kunst.

Wir kommen nun zu den Fortsetzungen größerer Sammelwerke:

1. Die vorzüglichsten Werke alter und neuer Malerschulen in den beiden Pinakotheken zu München. Durch alle Arten der Steinzeichnung, sowie des Kupfer- und Stahlstichs reproducirt. (München, Piloty u. Loehle.) Wir haben hier schon öfters von der Bedeutung und dem Werthe dieser vortrefflichen Sammlung gesprochen und können dies jetzt am besten damit wiederholen, daß wir einzig die neu erschienenen Blätter nennen, deren Ruhm uns jeder weiteren Eingehung überhebt: eine der glänzendsten Photographien, die bis jetzt wol aus dem Atelier von J. Albert (des ersten Photographen Deutschlands) hervorgegangen ist, bringt uns in lebendigster und getreuester Wiedergabe „die Amazonenschlacht" von P. P. Rubens. In frischen, farbenreichen Steinzeichnungen von Emil Wagner werden uns die zwei berühmtesten Bilder des größten Architekturmalers zu Ende des 17. Jahrhunderts, Antonio Canaletto, vorgeführt: Venedigs Piazetta und Canalgrande; so klar, rund und plastisch, so kräftig und lebendig,

wie dergleichen wenig Anderes gemalt wurde. Schließlich giebt uns S. Braun eine eben so energische als zarte Steinzeichnung nach van Dyck's „keuscher Susanna im Bade". Solche Auswahl und Ausführung müssen dem Unternehmen zu immer größerer Ehre und Wirkung gereichen.

2. Wilhelm v. Kaulbach's Shakspeare-Gallerie. Neuestes Blatt: Cäsar's Tod. Nach dem Original-Carton photographirt von J. Albert. Die Verlagshandlung (Nicolai in Berlin) ist wol auf Wunsch des Meisters von dem Kupferstich zur Photographie übergegangen, da Kaulbach nur diese für fähig hält, die Originale vollkommen getreu wiederzugeben, namentlich wenn solche Meister wie J. Albert die Sache in die Hand nehmen. Wir, nach persönlichem Geschmack, lieben indessen den Kupferstich bedeutender Meister zu sehr, um ihn nicht auch der besten Photographie vorzuziehen, der doch immer die belebende pulsende Menschenhand fehlt. Indessen wollen wir uns darüber, gegenüber der vorliegenden vollendeten Photographie, nicht des Weiteren auslassen, sondern gleich zum Bilde selbst kommen. Wie gerade Kaulbach mehr als irgend ein Maler aller Zeiten und Lande als schöpferischer Bildner-Interpret Shakspeare's geeignet, ja bestimmt ist, haben wir bereits hier und anderen Ortes ausführlicher darzulegen versucht. Sein „Tod Cäsar's" giebt davon wieder ein neues, glänzendes Beispiel. Mit derselben staunenswerthen Allseitigkeit seiner Schaffungs- und Gestaltungskraft, womit er das „Dämonisch-Pathetische im Macbeth, das Phantastisch-Märchenhafte im Sturm und die historische Romantik im König Johann" zu verkörpern wußte, tritt er in Shakspeare's größter historischer Tragödie mit Shakspeare'scher Strenge, Herbheit und Geschlossenheit historischer Gestaltung auf. Sein Bild ist ein wahrhaft historisches Bild. Auch ohne den Gegenstand zu kennen, würde ein gebildeter Blick sofort heraus empfinden, daß es sich hier um eine große, weltgeschichtlich-tragische That handelt. Und mit der Objectivität eines echt historischen Dichters, der nie Ankläger oder Vertheidiger, sondern gleichsam nur Vorsitzender des Gerichtes ist, — mit gleicher Klarheit, Ruhe und Gerechtigkeit Anklage und Vertheidigung aufnimmt und alle inneren und äußeren Thatsachen gruppirt und darlegt zur Einsicht Aller: so hat Kaulbach jenes tragische Verbrechen vor uns hingestellt in bewundernswerthester Composition und Charakteristik, schöpferisch unbekümmert um die betreffende Scene speciell bei Shakspeare. Der sterbende Cäsar, seinen großen Blick

auf den mit tiefstem Schmerze und männlichster Energie herantretenden Brutus gerichtet, erregt zwar unser ehrfurchtsvolles Mitleid, aber es ist seinen Zügen auch ein unbeschreibliches Etwas eingehaucht, das uns den kalten Tyrannen verräth, den Brutus in ihm ermordete. Zwischen und neben dem, — im festen Stolze des echten Republikaners alter römischer Zeit, — den Dolch hochschwingenden Greise und dem, in fanatischer Opferwuth das Schwert zückenden Jünglinge, der mit der Linken den Mantel Cäsar's aus einander zerrt, drängen sich die Vertreter der schlachtenden (nicht opfernden) Roheit, des persönlichen Hasses und der grausam anatomisch zuschauenden Ruhe. Eben so gemischt ist die Gruppe links, der auf ihren Sitzen gebliebenen Senatoren; während die Gruppe rechts Diejenigen darstellt, die entsetzt, verfluchend und warnend den Schauplatz so ungeheurer That verlassen, die Mittelgruppe hinter dem Stuhle Cäsar's die Fliehenden und Bleibenden zur Bewaffnung und Rache auffordert und die Statue des Antonius geisterhaft herabschaut auf Alle.

Noch verweisen wir auf zwei neue Ausgaben berühmter Werke Kaulbach's, die die Geiger'sche Buch- und Kunsthandlung in Nürnberg veranstaltet hat: 1) das Narrenhaus, jenes merkwürdige, mit grausiger Macht fesselnde Bild, mit dem Kaulbach eigentlich zuerst einen Namen errang. Auf Kosten der ewigen Gesetze der Schönheit und der Grenzen der Kunst stellte uns der Maler mit tiefem und sicherem Blicke in die dunkelsten Tiefen der Menschennatur und mit der seltensten Gewalt der Charakteristik eine Gruppe auf, die zwar dem feinen Auge der Aesthetik keinen Genuß gewähren, aber dem Menschenforscher und -Darsteller, wie dem Studium des Malers und Kenners von höchstem Interesse sein muß. — 2) Eine Photographie des gigantischen, weltgeschichtlichen Bildes: „Die Zerstörung Jerusalems", allgemein bekannt und bewundert in dem großen Kupferstich von Merz. Die anzuerkennende Photographie kann als willkommener Ersatz für den großen und theuren Stich empfohlen werden.

Arnold Schloenbach.

Ideen und Themata.

Ein stehender Fehler des Decorationswesens. Je tiefer die dramatische Kunst im Großen und Ganzen sinkt, um so mehr florirt die Decorationskunst. Das war schon so im vorigen Jahrhundert, das ist vielleicht in gleich heilloser Weise auch gegenwärtig der Fall. Und doch muß man diesen Vorwurf obenein noch durch eine Einschränkung verstärken. Würden alle Zweige der dramatischen Kunst mit gleicher Liebe ausgestattet, dann dürfte sich eine Ausgleichung leichter finden. So aber trifft die Gunst meistens nur die große Oper, das Ballet und das Spectakelstück. Das recitirende Schauspiel, ganz besonders die eigentlich classischen Stücke, werden an der Mehrzahl der Bühnen auf eine oft empörende Weise mit ausgedienten Versatzstücken und abgeschabten Seitencoulissen abgefertigt. Da heißt es immer: die Stücke tragen den Werth in sich, sie bedürfen der decorativen Nachhülfe nicht. Das führen wol auch die Directoren zu ihren Gunsten an, wenn sie einen „Don Carlos" oder „Hamlet" recht stiefmütterlich bedenken. Nun ist aber das Auge des Zuschauers ein eigenes Ding. Selbst der treueste Verehrer des Classischen fühlt sich unheimlich berührt, wenn er den „Wallenstein" in unsauberer Weise ausgestattet findet, während der Zettel vom vergangenen Abende für Räder's „Aladin" u. s. w. sechs neue Decorationen ankündigte. Eine durchaus anständige und geschmackvolle Ausstattung mit Vermeidung unnöthigen Prunks für alle Vorstellungen darf wol mit Recht von allen hervorragenden Bühnen gefordert werden.

Wir wissen, daß die königliche Bühne in Berlin für das Conversationsstück, das bürgerliche Drama und die moderne historische Tragödie in der Ausstattung Außerordentliches leistet. Man spielt dort im Conversationsstücke fast nur mit geschlossenen Zimmern; man pflegt die Ausstattung an Möbeln, Teppichen u. s. w. so geschmackvoll zu wählen, daß die Illusion wirklich sehr vortheilhaft unterstützt wird. Doch aber begegnen wir auch hier oft, sehr oft einem merkwürdigen architektonischen Fehler, der, so sehr er auf der Hand liegt, fast überall übersehen wird. Man könnte einen Preis auf diesen Fehler aussetzen, er würde kaum aufgefunden werden, es wäre interessant, zu wissen, ob überhaupt *eine* Bühne ihn durchaus vermeidet. Daß er an der Mehrzahl der Bühnen fast in jeder Scene wiederkehrt, kann man an jedem Abende bestätigt finden. Hält ihn doch auch der Regisseur der Berliner königlichen Bühne fest, während die Theaterverwaltung andererseits durch die Kunst der geschlossenen Zimmerdecoration der *realen Wahrheit* so nahe als möglich kommen will.

Nennen wir denn den Fehler und zwar mit einem entschiedenen Kopfschütteln, daß unter Hunderten gebildeter Regissenre kein einziger auf den Mangel aufmerksam geworden ist. Wir meinen die brüderliche und schwesterliche Gemeinschaft, mit der man auf *einer und derselben* Seite

eines Zimmers Fenster und Thür neben einander stellt. Wie in aller Welt ist denn das möglich! Man denke sich eine Wohnung im zweiten oder dritten Stock, man denke sich selbst eine Parterrewohnung! Führt das Fenster auf die Straße hinaus, so muß das doch auch die auf derselben Seite angebrachte Thür! Seit wann tritt man denn nun aber durch die Thür eines Zimmers unmittelbar auf die Straße?! Es ist das indeß in fast allen Stücken eine merkwürdige Praxis; während, — nennen wir die erste Liebhaberin Thalia, — während Thalia vorn rechts oder links zum Fenster hinaussieht, geht Eusebius auf derselben Seite zwei oder drei Fuß hinter Thalia durch eine Seitenthür in ein Nebenzimmer ab!

Nicht wahr, was wir da hervorheben, das gleicht dem Ei des Columbus. Jeder weiß das auch und doch läßt sich Jeder den Fehler gefallen. Da wir nun aber einmal im Zuge sind, so wollen wir auch zum Nutzen angehender Regisseure und Dramatiker die Materie vollständig erschöpfen. Das heißt, unter welchen ganz speciellen Bedingungen wäre ein solches Decorationsarrangement zulässig? Es ginge, wenn das betreffende Zimmer ein Geschäftsladen wäre, bei dem die Ausgangsthür unmittelbar auf die Straße führen kann. Auch bei einem Gartensalon ließe es sich rechtfertigen, doch nur in dem besonderen Falle, daß die eigentliche Salonthür nicht, wie es meist üblich, in der Mitte des Hintergrundes liegt. Liegt sie dort, so wäre eine Zusammenstellung von Thür und Fenster auf einer Seite geradezu unsinnig, denn diese Seitenthür könnte doch immer nur ins Freie und nicht, was sie meist soll, in ein Nebenzimmer führen. Nun kommt aber noch ein letzter Fall. Und auf den mögen sich die Regisseure zu ihrer Entschuldigung spitzen. Könnte denn nicht die hinter dem Fenster liegende Thür in das Zimmer eines rechtwinklig gegen das Hauptgebäude stoßenden Seitengebäudes führen? Allerdings. Wer Berlin kennt, kennt auch dergleichen Zimmer. Kein guter Wirth möchte indeß in ein solches Zimmer Grafen, Barone, geschweige denn Fürsten und Könige oder eine Marquise von Pompadour quartieren. Regisseure und Dramatiker, die das thun, würden auf eine lächerliche Weise gegen die Wahrscheinlichkeit verstoßen. Somit dürfte auch dieser Fall nur ausnahmsweise Geltung erhalten.

Vom idealen Gesichtspuncte mag unsere Erörterung ganz überflüssig erscheinen. Im Grunde ist es gleichgültig, ob man auf der Bühne durch eine neben das Fenster gestellte Seitenthür in ein Nebenzimmer treten kann, ob nicht. Denn die ganze Bühnenwelt ist ja nur eine Welt des Scheins und, was sich daraus meist ergiebt, eine Welt der Unwahrheit und Thorheit. Eine Zeit aber wie die unserige, die sich durch das Streben nach realer Wahrheit auszeichnen möchte, darf derartige Decorationsmängel, obenein bei Stücken der Conversationssphäre, gewiß nicht gutheißen.

E. M.-S.

Literaturblatt.

Shakspeare's Zeitgenossen und ihre Werke. In Charakteristiken und Uebersetzungen von Friedrich Bodenstedt. Erster Band: John Webster. 1858. Zweiter Band: John Ford. 1860. Berlin, Geh.-Ober-Hofbuchdr. (Decker.)

Nur im Vorübergehen darf es uns in diesen Blättern — die sich die Aussicht nach vorn frei halten, den Blick in die Vergangenheit nur ausnahmsweise, nur in solchen Fällen richten möchten, wo dieselbe von directem Einflusse auf Erscheinungen unserer Zeit ist — vergönnt sein, auf Bodenstedt's vielbesprochenes Buch hinzuweisen. Wir haben in einem früheren Hefte das Bedauern darüber ausgesprochen, daß Shakspeare selbst in manchem seiner Werke unserer Generation entrückt scheint; das schließt freilich ein warmes literarhistorisches Interesse der Gebildeten keineswegs aus, und ein solches wird auch den unmittelbaren Vorgängern und Zeitgenossen Shakspeare's bleiben. Bodenstedt's Arbeit kommt also in der That zu rechter Zeit, zumal sie ihre Aufgabe nur nach dieser, der allgemein literarhistorischen Seite hin, ohne Ueberschätzung der betreffenden Dichter, ohne Rücksichten für das heutige Theater erfüllt. Die historischen Nachrichten sind auf persönliche Erfahrungen in England gestützt; die Uebersetzungen je eines besonders charakteristischen Werkes und von zahlreichen Auszügen anderer lesen sich mit dem Eindrucke treffender Wiedergabe des Originals; die Urtheile des Bearbeiters zeugen von gründlicher Kenntniß seines Gegenstandes. Wir sehen darum auch den ferneren Bänden — das Ganze ist auf deren fünf berechnet — mit Spannung entgegen.

Notizen.

Das **Leipziger Museum** ist in dieser Zeit durch ein Geschenk bereichert worden, welches dem Geber zur größten Ehre, dem Institute zum Ruhme gereicht; wir meinen eine vom hiesigen Kaufmann Lampe gewidmete und von diesem selbst in der zweiten Etage des Museum in einer langen Reihe von Gemächern aufgestellte Sammlung Kupferstiche, Photographien, Steinzeichnungen u. s. w., die auf einigen fünfzig Wänden mit großer Sachkenntniß in Gruppen zusammengefaßt den ganzen Verlauf der Geschichte neuerer Malerei von den Zeiten Giotto's, Orcagna's, Cimabue's an, durch alle Epochen der verschiedenen Schulen hindurch bis auf das laufende Jahrhundert repräsentiren und in dem Zahn'schen Werke über Pompeji und anderen die antike Kunst betreffenden Abbildungen im Treppenhause eine willkommene Ergänzung finden. Das Ganze darf in dieser Anordnung als ein Unicum, und jedenfalls als ein höchst schätzbares Bildungsmittel für alle Schichten der Bevölkerung angesehen werden.

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig, Druck von Alexander Wiede.

Ueber das Textbuch zu „Tristan und Isolde" von R. Wagner.

Nebst einer Feststellung der Hauptstützen für die dramatische Wirksamkeit.

Von

F. F. Weber.

Der Verfasser gehört zu Denen, die Wagner's Kunstthätigkeit mit großem Interesse verfolgen. Derselbe ist auch mit großer Neugierde an das Textbuch zu „Tristan und Isolde" herangetreten, — um so mehr, als er sich einer Bemerkung erinnerte, die irgendwo muß gemacht worden sein, nach welcher der Autor dies sein jüngstes Werk selbst als der Art bezeichnet hat, daß sich in ihm sein Ideal in Form und Sprache erfülle. Es hat zwar vor längerer Zeit die „Neue Zeitschrift für Musik" aus dem zweiten Act von den Versen eine Probe gegeben, — die Verse waren anders zugeschnitten, als uns Wagner daran gewöhnt hat, sie waren feiner in ihrem Inhalt, und geschmeidiger in ihrem Bau; aber das Mitgetheilte reichte nicht aus, um einen irgendwie genügenden Blick in das Ganze thun zu lassen. Jetzt nun, wo ich das Textbuch sehr genau untersucht, sehe ich in ihm eine solche Abweichung — nicht nur nach einer, sondern nach allen Seiten hin —, eine solche Abweichung von dem Inhalt, auch noch des „Lohengrin", daß ich eine mir unbekannte Stufenleiter von diesem zu jenem hinauf von selbst würde angenommen haben. Die Lücke, die der „Ring der Nibelungen" ausfüllt, wird überall bemerkbar. Nur am Geiste des Ganzen erkennt sich noch der gleiche Ursprung. Ich will versuchen, das neue Werk von seiner Quelle bis zu deren äußersten Mündungen zu verfolgen.

Der Lebensquell des Ganzen ist die Liebe der Geschlechter zu einander; Tristan und Isolde repräsentiren sie. Mehr als in allem Anderen offenbart sich diese Production als ein aus dem Geiste der Musik geborenes Werk darin, daß es das Gefühl der Liebe bis zu einem Grade erschöpft, wie dies ein scenisches Werk ohne Musik nicht im Stande sein würde. Es ist nirgend — und nicht einmal annähernd — die Macht dieses Gefühls, die gegenseitige Verklärung der Geschlechter in ihm, die Qual seiner Sehnsucht, das Entzücken des Wiedersehens u. s. w. in so lebhaften Farben geschildert worden. Die Musik scheint darin in ihrem innersten Kerne zu weben, und auch nur **ihre** ätherischen Laute, **ihre** versittlichende Kraft, und nur der sinnliche Reiz **ihrer** Sprache gestatteten es, dies Gefühl und seine Momente in solcher Ausdehnung zu durchlaufen. — Die Entstehung der Liebe zwischen Tristan und Isolde bewirkt ein Zaubertrank. Die Dichter in Worten werden hier rufen: „Ein Zaubertrank! Ihr guten Musiker wollt dramatische Werke herstellen, und flüchtet euch immer zur Romantik, und greift nach Zauber und Wunder; es wäre viel menschlicher, und dem Leben viel anpassender, wenn ihr euch dessen enthieltet; denn dergleichen giebt uns einen schlechten Glauben für euer tragisches Vermögen, und für euren wahren scenischen Beruf.“ Allein man kann auch hier sagen, „die Regel tödtet, und der Geist giebt Leben“. Das helle Auflodern der Liebe ruft ein Zaubertrank hervor, und die Macht und Größe des Gefühls, so wie seine künftige Schuld, wird damit jener geheimnißvollen Lebenskraft aufs Haupt gelegt, in deren Hand die Triebe des menschlichen Herzens ruhen. Es soll kein harter Vorwurf fallen auf das Vergessen der Rücksichten, die die Liebenden einem Dritten schuldig, sondern jene Macht, die unsere Leidenschaften hält, die unsere Triebe schafft und formt — die Natur selbst — soll eintreten für sie. Dies erreicht die Dichtung vollkommen durch das zauberische Mittel. Die Liebenden sollen sagen dürfen, wie es auch zuweilen bei den „Alten“ heißt: „ein Gott hat uns in diese Pfade hineingestoßen“. Auf solche Weise scheidet die Musik die Schuld aus dem Vergehen, und ermöglicht es, das Gefühl der Liebe in einer solchen Lauterkeit und Schönheit tragisch in ein Lebensbild hinein zu verflechten, als sie — die Musik — dies ihren schöpferischen Talenten zur Bedingung macht.

Das Schicksal, das die Geschlechtsliebe — der Lebenstrieb des Ganzen hier — durchläuft, ist folgendes: Dieselbe entsteht, und reißt die Liebenden mit unwiderstehlicher Gewalt zum Vergehen hin; das Vergehen trennt sie Beide und das Entzücken des Wiedersehens tödtet

den Geliebten. Tristan sinkt, Isolden wiedersehend, leblos nieder, und der Schmerz um ihn entseelt auch die Geliebte; sie sinkt auf ihn hin, indem noch sein Leib der Sterbenden verklärt erscheint. — Es ist hier an der Zeit, nach der tragischen Gerechtigkeit zu fragen. Die Liebenden sterben; wir finden also für das Vergehen Strafe. Das Vergehen haben sie begangen gegen den König „Marke", den Gemahl der Isolde; aber König Marke, scheinbar das natürlichste Mittel der Vergeltung, rächt das Vergehen nicht. Derselbe will sogar, unterrichtet von dem Zaubertrank, der allein an Allem schuld, die unberührte Frau dem Geliebten zuführen. Ich weiß nicht, ob nicht Mancher ist, der sagt, „eine wunderbare Gerechtigkeit", und „eine höchst merkwürdige Vergeltung!" Die Musik hat uns noch zu wenig in ihrem Geist empfangene scenische Werke vorgelegt, so daß sich auch wol für einen besseren Beobachter noch keine Methode erkennen läßt, in der sie die Linien ihrer tragischen Vergeltung zu ziehen geneigt ist; wir können uns darum nur an die einzelne Vorlage halten, und hier finden wir wenigstens Consequenz.

Das Gefühl der Liebe ist den beiden Liebenden nahe getreten als ein Zauber, neben dessen Gewalt es keinen Willen mehr giebt: und die Größe desselben Gefühls, das sie willenlos machte in ihrem Vergehen, tödtet sie auch mit seinem Entzücken. Die Consequenz des tragischen Verlaufs, sollte ich meinen, wäre hier unverkennbar. Marke kommt, um dem verwundeten Tristan das ersehnte Weib zu geben, und die Natur tödtet Tristan und Isolde. Die Tragik, die mich hieraus anspricht, ist gefeit: die Natur in ihr richtet sich selbst. Voll Theilnahme an den Liebenden, von allen Menschen von aller Schuld freigesprochen, sehen wir Beide vor uns von der Liebe selbst getödtet; wir fühlen uns erhoben durch eine Gerechtigkeit, die tiefer wohnt, oder höher liegt, als die menschliche, und die sich selbst genügt, während sie zugleich das menschliche Gerechtigkeitsgefühl befriedigt. Auch hierin tritt uns wieder der Geist der Musik aus dieser Arbeit entgegen. Es ist ihr versagt, in ihrem Drama das Herz tief einzutauchen in Schuld, so ist sie denn auch gezwungen, tragisch zu richten, nach dem Maße und in der Weise, nach dem sie im Stande ist, sich zu vergehen. Jene Gerechtigkeit ist wunderbar, und jene Vergeltung ist merkwürdig; aber die Erfindung konnte sich schwerlich treuer bleiben, als es im Conflict und seiner tragischen Lösung hier geschehen. Wir müssen auch hier den Geist über die Regel setzen, und können nur fordern, daß er uns eine wirkliche Tragik herstelle.

Bewegen wir uns von dem herrschenden Gefühl und seinem Schicksal weiter vor, so kommen wir zur scenischen Gestaltung, und damit an einen Punct, über den sich nicht ohne Umstände sprechen läßt, ich meine die Feststellung der Hauptstützen für die dramatische Wirksamkeit.

Ein tragisches Bühnenwerk bedingt einen inneren Lebenstrieb, ein menschliches Gefühl, dem sich ein Schicksal bereitet. Dies Gefühl findet seine Repräsentation. Neben der Figur, die als die Trägerin desselben erscheint, bewegen sich andere, die ein Schicksal ermöglichen helfen. Die hergebrachte und übliche Oekonomie unterscheidet in dem Lauf, den der Lebensquell des Ganzen vollendet, Hauptmomente, die sie von einander gesondert hinstellt, es sind dies die Acte oder Aufzüge. Diese Hauptvorgänge zerfallen natürlich in viele kleinere Abtheilungen, da zu dem Ganzen oft viele Repräsentationen mitwirken, und damit gelangt das scenische Werk zu seinen Scenen und Auftritten. In ihnen und mit ihnen sehen wir das Schicksal werden. Der Lebenstrieb des Ganzen sucht sich nach seinen am meisten fesselnden Seiten, oder in seinen interessantesten Momenten in ihnen auszubreiten, während die Hand, in der das Ganze ruht — die Idee — das Etwas in einem Drama, das höher liegt und geistiger ist, als Lebensquell und Schicksal, — geheimnißvoll zurücktritt, und den Scenen und Auftritten nur das Charaktergepräge eines Ganzen verleiht. Die Idee, das höchste Unterscheidbare eines scenischen Werkes, der Geist des Ganzen, ist Lebensquell und Schicksal zugleich, sie ist der erste Schritt über das erfüllte schaffende Gemüth hinaus, das vor der ungethanen That seiner Schöpfung steht, und in dem der scenische Lebensquell und sein Schicksal noch ungetrennt in einander fließen. Aber nichtsdestoweniger ist die Idee das Wichtigste, Höchste, denn ihre Fülle und ihren Reiz nehmen wir aus dem Theater mit nach Hause als den ungetheilten Geist des Ganzen. Der Dichter macht unser Herz mit ihr zu dem seinigen, wie es beschaffen war vor seiner Schöpfung.

Lebensquell, Schicksal und Idee vertrauen sich also der Minute an, und treten uns so gegenüber, und machen den Augenblick, die Scene und den Auftritt für das Werk damit zu einer wichtigen Erscheinung. — Wie muß die Scene gefüllt werden? Wie muß ihr Aufbau beschaffen sein? Welches sind Haupträcksichten, die sie dabei zu nehmen hat? Dies Alles sind Fragen, über die es einer Verständigung bedarf, wenn man über die Güte des scenischen Baues von „Tristan und Isolde" sprechen will.

Ich berühre diesen Gegenstand hier um so lieber, als die musikalische Welt gegenwärtig eine große Veranlassung hat, der dramatischen Kunstform näher zu treten, und sich mit ihr eingehender zu beschäftigen. Denn das ist nicht zu läugnen, daß in diesem Kunstbau Vieles nach einem Mysterium schmeckt. Es ist reiner Geist und reines Leben zugleich, und Keines gestattet in ihm, soll der Bau innerlich groß und interessant sein, daß es irgendwie stiefmütterlich behandelt wäre.

Es hat seine Schwierigkeit, mit Klarheit und einem auch nur bescheidenen Genügen über Dinge zu verhandeln, über die Tausende und oft gewiß mit großem Glück gedacht haben, aber die nirgend genügend ausgesprochen sind; die vielleicht vorläufig nicht einmal genügend ausgesprochen werden können. Es ist Alles gewiß sehr einfach, aber die Einfachheit ist oft sehr zusammengesetzt. Daß wir in der Scene auf einem bedenklichen Felde stehen, das ist keine Frage; wo Alles reiner Geist ist und Alles reines Leben, da schwimmen wir in einem elektrischen Meer, und diese Flüssigkeit ist voller Geheimnisse. Allein treten wir ihr andauernd näher, so wird auch die Scene ihr Wesen unserer Beobachtung nicht entziehen können.

Man hört so oft den Ausspruch: „Das ist nicht bühnenmäßig"; man bezieht sich dem Ausdrucke nach also auf den Ort, und es heißt dies mit anderen Worten: „Die Scenerie ist nicht geschickt mit benutzt"; das will aber Nichts sagen, denn die Bühne des Shakspeare erschien als das Allgemeinste vom Allgemeinen. Es heißt aber auch oft: „Das ist nicht dramatisch", „das ist scenisch nicht wirksam", und das sind also Aussprüche, die ganz anderswo hineingreifen. Man sagt damit: der angeschaute Vorgang befriedigt nicht, er langweilt oder widert an. Aber was ist dramatisch? Was ist scenisch wirksam? Welches sind die Bedingungen, die einem scenischen Vorgange Interesse verleihen? „Die Hauptsache, heißt es immer, ist Handlung" — „nur nicht vieles Reden, keine unnützen Worte" — „wo es an Handlung fehlt, da fängt das Interesse für die Scene an zu stocken"; — ich meine nun, daß hieran wol Etwas zu sein scheint, aber ich weiß nicht recht, was man meint, wenn man den Ausspruch thut, daß Handlung für die Wirkung der Scene die Hauptsache sei. Wann handeln die Figuren denn in der Scene? Etwa, wenn sie mit einander handgemein werden? Oder wenn eine Figur sich selbst, oder eine andere ersticht? Das Eine ist ein unvermeidlicher scenischer Dialog mit einem Bastard-Charakter; das andere ein Blitz, der sich aus der elektrischen Spannung des Vorgangs

entzündet — ein die äußersten Grenzen des scenischen Inhalts erreichendes Ereigniß, — ein seltener Culminationspunct, eine außerordentliche Begebenheit. Im Uebrigen ist Nichts Handlung, es sind Alles Worte, und mit ihnen Gedanken und Gefühle. Was diejenigen, die das Geheimniß der Scene in dem Worte Handlung zusammenfassen, damit meinen, darüber würde man sie hören müssen. Handelt aber eine Figur schon, wenn sie einen Gedanken oder ein Gefühl ausspricht, so ist mit dem Worte Handlung Nichts gesagt. Allerdings hat eine Figur, die uns in der Scene gegenüber steht, nicht nur eine Seele, sondern auch einen Leib: Wenn die Gefühlswelt in Bewegung tritt, oder gar in Aufruhr versetzt wird, wie dies doch in der Scene der Fall ist, so fordern wir, daß die inneren Bewegungen so angethan seien, daß sie keine Monotonie in der Erscheinung verschulden, also eine große Sorgfalt in den wechselnden Flächen des Gedankens und des Gefühls. Ist das nun Handlung? Das Wort Handlung spricht Nichts aus von den Grunderfordernissen des scenischen Inhalts, oder den Bedingungen des Scenenbaues. Das, was die Beobachtung der Scene mich darüber gelehrt, wird sicher erheblicher Ergänzungen fähig sein; aber es wird mindestens die Sache besser treffen, als wenn man von Handlung spricht, wobei Niemand recht weiß, was gemeint ist. Es werden sich aber auch diese Ergänzungen nur auf den weiteren Ausbau beziehen können, dem Unterbau wird nicht viel Erhebliches hinzuzufügen sein.

In der Scene sind mehrfache Elemente zu unterscheiden, die auf ein Zusammenwirken berechnet sind, sich aber die Aufgabe, das scenische Interesse herzustellen, vielfach abnehmen und sich ergänzen. Neben der Idee — dem Lebensquell des Ganzen und dessen Schicksal — erscheinen der Vorgang, die Situation und die Figur als diejenigen Elemente, aus denen sich das Interesse herstellt, die aber ihr Wirken für das Interesse oft sehr ungleich theilen. Ich will dies zu erläutern suchen. Wie sehr z. B. die Idee darauf verzichtet, sich einen großen Antheil an der dramatischen Wirksamkeit aufzubürden, erhellt schon aus dem Titel des Shakspeare'schen Stücks: „Viel Lärm um Nichts". Zwei große Factoren betheiligen sich hier also nur in einem ganz geringen Maße an dem Erfolg. Das Interesse ist also den Situationen und den Figuren in der Scene aufgebürdet. Es giebt ungeheuer viele wirksame Stücke dieser Art, und nur in den edelsten und bedeutendsten Dramen erscheint die Idee als ehrenvoll an der Wirkung mitbetheiligt.

So Viel also vermögen der gut hergestellte Vorgang, die Situation, und die in ihrem Interesse erhöhte Figur. Ueberhaupt ist die Figur einer fast unbegrenzten Reizverleihung fähig: ich erinnere an Jago, an Shylok, an Falstaff, an Prinz Heinz. Neben der Figur ist dann der Vorgang, der sich mit ihnen herstellt, und die Situation das Bedeutendste: — der ökonomische Bau der Scene also, und ihr Inhalt. Die Wirksamkeit der Situation liegt in der elektrischen Spannung derselben, in der Beschaffenheit und Macht der Impulse, die unser Seelenleben empfängt. Der Aufbau der Scene, der Vorgang, bedingt ein näheres Eingehen, denn er befolgt eine Grundnorm, von der die Scene in ihrem Charakter als Theil eines werdenden Ganzen, soll sie wirksam sein, nur selten abweichen darf. Betrachten wir die Norm dieses Baues zunächst.

Das Bild, das diese Norm am deutlichsten für die Vorstellung vergegenwärtigt, gleicht entzündeten Blitzen, die sich haschen, und sich endlich fangen, in ein Feuermeer zusammenfließen und dann verlöschen. Dies dürfte das Normalgebilde der Scene sein.

Die innere Bewegtheit und Erregtheit der Figuren, ihre Gedanken- und Gefühlsthätigkeit steigt bis zu einer Culminations-Höhe hinauf; mit dem Beschreiten dieser Höhe hat die Scene ihren Zweck für das Ganze erreicht, sie gelangt zu einem Austrage und die elektrische Spannung in ihr fängt an nachzulassen, das elektrische Fluidum an zu entweichen. Eine jede Scene, wenn auch noch so abweichend, und in ihrem Interesse eigenthümlich temperirt, hält dies Bild ihres Grundbaues fest. Mögen dies einige Beispiele erläutern.

Die angeführten Worte berühren nur den Grundriß des Gedankenganges.

Antigone des Sophokles. Figuren: Kreon. Hämon, Verlobter der Antigone.

Kreon. Sohn, Du nah'st mir doch nicht im Zorne?

Hämon. Nein Vater; ist dein Wollen gut, so regle meins.

Kreon. So freilich, Sohn, muß es sein, denn sieh' — — —

Hämon. Ich kann nicht sagen, daß Du es nicht recht gesagt; aber die Bürger sagen, „sie überließ den gefallenen Bruder nicht raubgierigen Hunden zur Beute, ist sie nicht Ruhm zu ernten werth“?

Kreon. Mir scheint, Du bist des Mädchens Kampfgenoß. Verruchte Sinnesart! Als Weib sollst Du sie lebend nicht umfahn.

Hämon. So stirbt sie, und ihr Tod trifft Andere noch.

Kreon. Du Weiberknecht. Bringt her das Scheusal, daß vor seinem Aug' sie sterbe.

Hämon. Mir nahe wahrlich soll sie nicht sterben, und auch Du sollst mich mit deinen Augen nicht wiedersehen. (ab) (Culminations-Höhe.)

Chor. Der Mann, o Fürst, enteilte schnell im Zorn.

Kreon. Die Mädchen soll er nicht vom Tod befrein.

Chor. Du willst sie Beide tödten?

Kreon. Du mahnst mich gut, die nicht geholfen, nicht.

(Verlöschen der elektrischen Strömungen.)

Lear des Shakspeare. Erste Hauptscene. Figuren: Lear und dessen drei Töchter.

Lear. Ich will mein Reich unter Euch theilen, wer mich am mehrsten liebt von Euch, bekommt den größten Theil.

Erste Tochter. Ich liebe Euch sehr.

Zweite Tochter. Ich liebe Euch noch mehr.

Lear. Aber was sagt nun meine Freude, — für ein größeres Stück Land?

Dritte Tochter. Nichts.

Lear. Bessere deine Rede.

Dritte Tochter. Nichts. Darin bin ich wahr, aber ich lieb' Euch drum nicht weniger, als es meine Pflicht ist.

Lear. So nimm denn deine Wahrheit zur Mitgift. Mein Herz sagt sich von solcher Lieblosigkeit los. (Hiermit ist die Culmination erreicht.)

Wo die Figur in der Scene herrschend wird, herrscht nicht das normale scenische Leben; eine elektrische Spannung der Situation ist alsdann nicht gesucht, die unterschiedenen Elektricitäten wirken nicht lebhaft auf einander, die eine tödtet von vornherein die andere.

Othello des Shakspeare. Figuren: Jago, Rodrigo.

Rodrigo. Ich ersäufe mich jetzt um das Mädchen.

Jago. Du bist ein Narr; vielmehr verführe die junge Frau. Reise also mit.

Rodrigo. Wie Du sprichst.

Jago. Ich steh' Dir für sie, aber, natürlich, Du mußt Etwas daran wenden. Die Schwärze treibt sie vom Mohren endlich fort, und deine Präsente treiben sie Dir zu. Sie gehen durch meine Hand; aber freilich, Kleinigkeiten gewinnen keine Desdemona. Geld mußt Du besorgen. Geld, und wieder Geld, und noch einmal Geld; aber dann glaube ich, kannst Du des Vergnügens sicher sein, (nämlich Dein Geld an mich ausgeliefert zu haben, und auf Wegen geführt zu werden, wo Du Desdemonen sicher nicht begegnest).

Rodrigo. Gut, ich komme mit. (ab)

(Scenischer Austrag.)

Jago. Du Köter von Venedig!

Wer diese Scene von Döring, als Jago, hat darstellen sehen, wird gestehen müssen, daß der bloße Reiz der Persönlichkeit dem scenischen Vorgange genügt, das lebhafteste Interesse hervorzurufen.

Die allmälige Steigerung zu der Culminations-Höhe der Scene setzt eine sehr weise Oekonomie voraus, die das hochbegabte Talent auch wol ohne Berechnung zu erfüllen im Stande sein mag, indem der Dichter mit der ganzen Gluth seiner Natur sein ganzes Werk in allen seinen Theilen und allen seinen Figuren durchdrungen hat; aber für die ruhige Beobachtung ist die Weisheit dieser Oekonomie solcher Art, daß sie unendlich vielen Rücksichten gerecht werden muß. Nehme man an, es treten drei Figuren auf, so erfüllen sie alle einen Zweck für den Austrag der Situation; sie sind voll Antheil, innerlich bewegt, und das aufgeregte Leben in ihnen folgt den Richtungen, die ihnen ihr Antheil an dem Ganzen, wie an dem Vorgange zuweist. Es heißt nun die Seele und ihre Gesetze in Wirksamkeit treten zu lassen, die Gedankenfolge als eine wahre zu gestalten, und jenes weise Maß in der Ausdehnung der Reden innezuhalten, das wir vorläufig nicht kennen, wofür wir aber später das Gesetz aufsuchen wollen. Welche von den Figuren wird die Rede eröffnen? Die am stärksten bewegte. Welche Figur wird ihr antworten? Die durch das Wort am stärksten erregte. So wird der Dichter die Figuren zwingen, alle drei das Wort zu nehmen, und die Impulse, welche im weiteren Verlauf die Gegenrede ihren Seelen mittheilt, werden alle Figuren offenbaren müssen bis zu jener zweckerfüllenden Höhe hinauf, worüber hinaus Impulse einer weiteren Steigerung nicht mehr zu geben sind. Was wird nun jede Figur sagen, und in welcher Ausdehnung wird sie sprechen? Das Erstere bedingt die Situation und der Charakter mit seiner Bedeutung für das Ganze; für das Letztere entscheidet die Stärke der Wechselwirkung der Gemüther auf einander. Die Figur, die mit der Ausdehnung ihrer Gedanken über den empfangenen Anstoß hinausginge, machte zwecklose Worte, tödtete das elektrische Leben, mit ihm den Reiz der Situation, und wäre unwahr. Die Figur, die spräche, ohne den stärksten Aufruf dazu empfangen zu haben, oder in sich zu tragen, würde den Eindruck machen, als ob sich die Scene eine Ader öffnete, und ließe ihren Lebensgeist entströmen. Die elektrische Spannung der Scene will unausgesetzt auf ihre Culmination hinarbeiten, will selbst in Spannung halten, und das gefesselte Gemüth allmälig zu ihrem Austragspunct hinauftragen. Wo sie die Weisheit ihrer Maße und die Wahrheit da versäumt, verliert sie die Gemüther.

Kabale und Liebe von Schiller. Figuren: Miller, Frau, Wurm. (**Miller**, feindlich dem Verhältniß seiner Tochter mit dem Major. **Frau Miller**, von demselben Verhältniß geschmeichelt. **Wurm**, Freier der Tochter.)

Millerin. Hat man auch wieder einmal das Vergnügen?
Wurm. Meinerseits, was ist ein Bürger, wo ein Cavalier kommt.
Millerin. Nun ja; aber wir verachten darum Niemand.
Miller. Einen Sessel, Frau, für den Herrn. (verdrießlich)
Wurm. Was macht meine Zukünftige?
Millerin. Danke; Gott, sie ist gar nicht hochmüthig; — —
Miller. Weib! (Stößt die Frau mit dem Ellenbogen.)
Millerin. Bedaure nur, sie ist eben zur Messe.
Wurm. Ich werde eine christliche Frau an ihr haben.
Millerin. Ja; aber — (lächelt dumm vornehm)
Miller. Weib! (kneipt die Frau in die Ohren)
Millerin. Wenn unser Haus Ihnen sonst wo dienen kann —
Wurm. Sonst irgendwo? Hm!
Millerin. Aber Sie werden selber einsehen —
Miller. Weib! (Stößt die Frau vor den Hintern.)
Millerin. Gut ist gut, und besser ist besser. Sie werden mich wol merken.
Wurm. Nicht doch.
Millerin. Nu, nu; weil halt der liebe Herr Gott meine Tochter pardu zur gnädigen Madam will haben —
Wurm. (Steht vom Stuhl auf.)
Miller. Bleiben sitzen, bleiben sitzen, Herr Secretarius ꝛc.

Wie groß darf nun die Höhe eines scenischen Aufbaues sein? Wie lang kann der Weg gemacht werden, auf dem endlich die Scene bei dem Puncte ihres Austrags anlangt? Man glaube ja nicht, daß es dafür nicht ein ganz bestimmtes Gesetz gäbe. Drei Figuren, eine jede — wie doch selbstverständlich — mit der Kraft einer normalen Natur ausgerüstet, würden, bei der größten Wahrheit des Dialogs, bei dem gewissenhaftesten und normalsten Bau der Scene im Ganzen, dreifach das höchste menschliche Kraftmaß überschreiten können. Was geschaffen wird für die Kraft einer Natur, muß gewissenhaft die Grenzen dieser Kraft beobachten; diese eine Natur ist der Zuschauer. Die interessanteste, gewinnendste, schönste angeschaute scenische Wahrheit ist nicht vorhanden, wenn sie dem Gemüth einen längeren Weg zu gehen zumuthet, als ihm die Kraft dazu gegeben ist.

So bedingt die Oekonomie des Baues einer Scene — was auch zugleich im Charakter der scenischen Figur als einer Repräsentation liegt —, daß sich drei Naturen dreifach verwesentlichen, um das Kraftmaß nur einer Natur innezuhalten. Es ist dies erwähnenswerth; denn der Dichter arbeitet die Scene, tritt mit immer erneuerten

Kräften zu ihr heran, und es ist Nichts leichter, als zu vergessen, daß das, was in einer ausgedehnten Zeit gearbeitet worden ist, ohne Unterbrechung von einem Gemüth soll durchlebt werden. Die Nothwendigkeit dieser Bedingung scheint zwar dem elektrischen Leben der Scene sehr günstig, aber sie spannt dafür an den Inhalt die Ansprüche um das Doppelte an. Starker, gesammelter Inhalt, und ein gedrängter Fortschritt zur Culmination wird für die Scene zu einem Hauptbedingniß.

Shakspeare hat, entgegen den Alten, der Figur viel Persönlichkeit gegeben, und es findet sich auch oft die Figur so sehr zum Schwerpunct der Vorgänge gemacht, daß nicht Elektricitäten zu culminiren scheinen, sondern daß aller Reiz des Angeschauten in eine Person zusammenfällt. Die elektrische Spannung, der Normalreiz der Scene, hebt sich dann auf, der Reiz der Figur, die Größe, die Schönheit, die Erhabenheit ihrer inneren Bewegungen, der Reiz ihrer Gedankenkreise, oder ihre fesselnde Individualität tritt dafür als Ersatz ein; — der Wogenschlag des scenischen Lebens selbst, die Fluthen klaffen aus einander und lassen mit Muße in Tiefen sehen. Vorgänge dieser Art sind: der oben erwähnte Ueberredungsact, den Jago am Rodrigo vollzieht; — der Vorgang der Vision des Dolches in „Macbeth"; — die erschütternden Anwandlungen von Reue nach dem Morde in demselben; — die Scene des barhaupten Lear im Sturm; — die Monologe u. s. w. Es fordern in diesen Vorgängen die starken, inneren Anhäufungen psychischer Elektricität ihr Recht, — der Vorgang temperirt sich überwiegend lyrisch. —

Man sagt, dramatisch wirksam zu sein, sei schwer, und dennoch reicht schon die bloße Figur aus, oft entlegen der Idee des Ganzen — Jago — in Verzichtleistung auf das Normalleben der Scene, scenisches Interesse zu erwecken.

Die Musik kehrt in ihrer dramatischen Gestaltung zur altgriechischen Einfachheit zurück; ihre große Innerlichkeit, sowie die Ausdehnung ihrer Sprache, fordern dies von ihr. Für diese Kunst würde der gegebene Grundriß des Scenenbaues und der Versuch, über das Wesen des scenischen Lebens Andeutungen zu geben, ohne eine weitere Bemerkung genügen. Allein würde man nun, an der Hand dieser Andeutungen, in die Werke großer, neuerer dramatischer Dichter hineinsehen, so würde man z. B. das Bild von der Scene, in dem **psychische Elektricitäten sich begegnen und culminiren sollen**, ein Bild, das sicher den Geist und das Wesen der Scene veranschaulicht — oft nicht wiedererkennen.

In der ersten Scene zu „Romeo und Julia" treten zwei Diener auf; — der Auftritt bleibt ohne einen Austrag; es kommen Angehörige eines anderen, der Herrschaft jener Diener feindlichen Hauses; — sie werden handgemein; die Figuren mehren sich schnell von allen Seiten; es kommen die Häupter der feindlichen Häuser; es kommt endlich der Fürst des Landes mit seiner gesetzgebenden Stimme. Wo bleibt da das von der Scene gegebene Bild? Das dramatische Werk sucht immer das Leben im Großen zu treffen, wenn es auch mit Individuen scheint zu thun zu haben; hier aber tritt die Dichtkunst aus dem Leben von Individuen geradezu in das große gesellschaftliche Leben über, das in seinem Frieden von der Feindschaft zweier Individuen gefährdet ist. Auf diese Weise vertheilt sich das zu Repräsentirende — die Feindschaft Capulets und Montagues — auf viele Figuren. Wir sehen Gregorio und Samson erscheinen, ohne daß ihr Dialog einen scenischen Austrag gewinnt. Dies versteht sich aber von selbst, denn mit ihnen erscheint nur erst — nach der Absicht des Dichters — die eine seiner scenischen Elektricitäten; mit den Angehörigen des feindlichen Hauses erscheint die zweite. Beide suchen zu einer Culmination sich hinzubewegen durch das Erscheinen des Capulet und Montague selbst; sie beschreiten diese Höhe wirklich mit der Erscheinung des Fürsten. Das Gesetz des öffentlichen Friedens ist von ihrer Feindschaft aufgeschreckt, und kommt, die Ausbrüche dieser Feindschaft für die Zukunft zu verhindern. Mit seinem Spruch, dem Alles Gehorsam schuldig ist, gewinnt die Scene ihren Austrag, und es verlöscht das elektrische Leben in ihr. Das Vielgestaltige der heutigen Gesellschaft, die amphitheatralische Zusammensetzung der Stände, das Abweichende in den Gedankenkreisen und Urtheilen befürwortet für das moderne scenische Werk die Persönlichkeit, und bewegt sich der Dichter ins große gesellschaftliche Leben hinaus, so macht dies die Vertheilung der Elektricitäten auf mehr als einen Repräsentanten nothwendig.

Ueberhaupt würden bei der großen Vorlage von Dramen, wie wir sie besitzen, verschiedene Gattungen zu unterscheiden sein, in denen wir — je nach der Art, zu der sie gehören —, den Bau und auch das innere Leben in ihm verändert finden. Ich sehe hierbei ganz ab von den griechischen Vorlagen, und beziehe mich nur auf die Neueren. In der modernen Form läßt uns Shakspeare drei Unterschiede machen, die aber zugleich, soviel zu übersehen ist, alle Abweichungen umfassen, die in dem ernsten Drama vorkommen. Wir finden in den Werken dieses Dichters eine ganze Reihe „geschichtlicher Dramen"; wir finden

in ihnen Dramen, deren innere Lebensquellen menschliche Naturtriebe bilden, Werke, die eine mächtige Lebensfähigkeit auch noch für unsere Zeit bewähren; wir begegnen in ihnen selbst der tiefsinnigen undramatischen Reflexion, einer aus einem umnachteten Herzen aufsteigenden Gedankenwelt, die des Dichters plastischer Geist sich die Gelegenheit schuf, scenisch zu erschöpfen — „Hamlet". Alle Unterschiede, die das ernste neuere Drama machen läßt, hat uns die umfassende Natur dieses Dichters hinterlassen. Diese drei Gattungen setzen in Bau und Leben Abweichungen voraus, und wenn sie sich auch an die Grundgesetze als an einen Mittelpunct zu binden suchen, so beugen sie dieselben doch nach den Bedürfnissen ihrer Art. Die Abweichungen, eine jede für sich, zu berühren, würde hier zu weit führen. Es genügt, die Grundzüge solchen Baues in Kürze angedeutet zu haben. Zu bemerken ist aber auch hierbei noch, daß das angewendete und sich bewährende Grundgesetz in seinen vielfachen Offenbarungen ebenso vielfach verändert oder gebeugt erscheint. Allein das Grundgesetz bildet nichtsdestoweniger den einzigen und wesentlichen Anhalt, und wir müssen es für uns aufstellen und erkennen, wollen wir den Erscheinungen nicht ganz in uneingeweihter Verwirrung gegenüber verbleiben. Die Abweichungen selbst sind auch an seiner Hand sehr bald überschaut.

Man kommt als ein Liebhaber des Drama und der Scene endlich dahin, das Drama und die Scene nach den Momenten ihrer Geburt zu lesen, so daß man kaum noch Worte und Gedanken liest, sondern diese nur als das Kleid mitgesehen werden, in das der wahre Leib verhüllt worden. Darum hat die Scene auch die für den nicht Vertrauten dämonische Gewalt, die schönsten Gedanken und die schönsten Worte zu Nichts zu machen, so daß der Hörer kaum glaubt zu hören, was er mit so vielem Interesse gelesen, und das nun so bedeutungslos an ihm vorübergeht; denn der Stoff, in dem die Scene arbeitet, sind nicht schöne Verse und schöne Gedanken, sondern es ist das psychisch-elektrische Leben, das in ihr kreist. Die musikalische Fachwelt, die nicht hinter ihrer Zeit zurück bleiben will, und die eine Abneigung dagegen hat, zu den fünf „thörichten Jungfrauen" gezählt zu werden, muß sich nunmehr üben, in die Scene hinein zu sehen. Ich will mir darum noch gestatten, eine Scene Shakspeare's durchzugehen, die nicht normal gebaut ist, aber dennoch keineswegs das Gesetz verläugnet. Die Scene, die als eine Abweichung durchgegangen werden soll, um von Maß und Art dieser Abweichung ein Bild zu geben, ist diejenige

des verbannten Romeo in der Zelle des Pater Lorenzo. Zu beiden Figuren kommt im Verlauf der Scene die Wärterin der Julia; sie fragt nach Romeo und bringt ihm einen Ring von Julien; der Pater schickt sie zurück mit dem Auftrage, daß Julie sich bereite, wenn auch nur diese eine Nacht, ihren Romeo als Gatten bei sich aufzunehmen. Psychische Elektricitäten begegnen sich, culminiren, gelangen mit diesem Act zu einem scenischen Austrage, erfüllen mit diesem ihren Zweck für das Ganze als Theil, und die Elektricitäten verlöschen. Dies war das Normalbild der Scene. Die culminirenden Strömungen sind hier verschiedener Art. Die eine erscheint in Lorenzo als die Weisheit der Jahre und der ruhigen Ueberlegung, die andere als ein von Liebespein durchwühltes Gemüth. Die Weisheit, die die Pein beschwichtigen will, bietet dieser Stoff, sich um so mehr zu entflammen. Romeo glaubt den Tod hinnehmen zu können, aber das Mädchen zu meiden, die in seinen Phantasien schon als Weib sein ist, das treibt ihn zur Raserei; er rauft sein Haar und wirft sich auf die Erde. Diese Wildheit des Gemüthes und Lorenzo's Weisheit gelangen mit ihren Endpuncten zu keinem scenischen Austrage. Der Austrag der Scene ist also auf eine abweichende Art hergestellt: Es kommt die Wärterin und bringt an Romeo einen Ring von Julien, von der sie mittheilt, daß sie Tybalt rufe, dann Romeo rufe u. s. w. Dies weckt die beiden scenischen Elektricitäten wieder auf aus ihrem Schlaf, sie begegnen sich aufs Neue, aber Romeo soll Julien heute Nacht umarmen, das verscheucht die Liebespein und giebt der Weisheit des Alten ein wunderbares Gewicht. Die Elektricitäten verlöschen, Romeo geht zu Julie und der scenische Austrag ist damit herbeigeführt. Für Diejenigen, die Scenen genauer beobachten, bemerke ich noch, daß der große Bedacht im Bau des Vorganges nicht zu übersehen ist, der sich den rasendsten Act der Liebespein und das größte Gewicht der ruhig um sich sehenden Weisheit — die Strömungen, die sich hier begegnen — hat aufgespart bis zur letzten Begegnung beider.

Sage man nun aber ja nicht von dieser Art, die Scene zu betrachten: „die Sache so ansehen, heißt sie zu genau ansehen". Warum verbirgt die Scene ein „Mysterium"? Warum fallen die schönsten Gedanken oft haltlos in ihr zusammen? Warum ist es so schwer, in ihrem Geiste zu zeugen? Warum werden so viele erfolglose Versuche gemacht, ihren Geist zu treffen? Warum? Nun, weil man

ihren Geist und ihr Wesen nicht sieht, und ihren Bau nicht genügend kennt.

Ich habe von dem elektrischen Leben der Scene gesprochen; es ist dies natürlich nichts Anderes, als eine starke psychische Erregung, die die Figuren beherrscht; ich habe aber auch von der elektrischen Spannung der Situation gesprochen, und darf vielleicht nicht voraussetzen, daß diese Bezeichnung sogleich und auch richtig gedeutet werde. Was kann und muß man die elektrische Spannung einer Situation nennen? Worin besteht ihr Wesen? und wodurch und unter welchen Bedingungen stellt sie sich her? Man könnte sagen: durch das außerordentliche Interesse, welches uns die sich berührenden Seelenbewegungen abnöthigen; durch den verhängnißvollen Austrag, den die Zusammenstellung gewisser psychischer Strömungen nothwendig mit sich führt, und den uns die Ahnung bei deren Erscheinung schon im Voraus vorspiegelt; aber es will das nicht genügend erscheinen, obgleich es vielleicht wirklich genügend ist. Mögen darum Beispiele sprechen.

Die Scene, in der Julia den Trank nimmt, hat ein starkes elektrisches Leben; ein gleiches Leben hat die große Scene Macbeth's zu Anfang des fünften Actes, in der der Held des Stücks sich waffnen läßt, den Tod seiner Frau erfährt, sowie den Betrug der zweideutigen Hexensprüche u. s. w.; elektrische Spannung dagegen hat die Scene, in der Lear noch in halbem Wahnsinn die Tochter Cordelia erkennt, — das wortkarge Beisammensein des jungen Major und seiner Louise im fünften Act von „Cabale und Liebe", — der Besuch Othello's bei seiner Desdemona, wo er dieselbe für die „Dirne von Venedig" hält, „die den Othello freite", — die Gartenscene in „Romeo und Julia, — desgleichen die Scene mit Banko's Geist beim Gastmahl des Macbeth u. s. w. Jede Situation will so viel als möglich von dieser Spannung enthalten. Sie fügt dem elektrischen Leben in der Scene einen neuen höheren Reiz hinzu, der nach dem Glück der Erfindung einer unbestimmbaren Erhöhung fähig ist. Noch fällt mir eine Scene von Sophokles ein, gewiß eine der schönsten, die er erfunden, die durch die Spannung, die in ihr liegt, außerordentlich fesselt: es ist diejenige, in welcher Antigone, ertappt bei der Liebesthat, ihren Bruder zu begraben, dem Kreon als Verbrecherin gegenübergeführt wird. Genug hiervon.

Fassen wir die Mittel zusammen, die der Scene zu Gebote stehen, und die Bedingungen ihrer Wirksamkeit enthalten und ausmachen, so sind es folgende: der Reiz der Persönlichkeit in den Figuren, die

Energie und Eigenthümlichkeit ihrer Gedanken, das unterhaltende Farbenspiel ihres Gemüths, — sie geben der Scene Interesse ohne noch einer anderen Hülfe zu bedürfen; erheben sich dieselben zu einer größeren Allgemeinheit, und erhalten sie sich in den Grenzen scenischer Repräsentation, so sind sie scenisch wirksam durch einen theilnahmvollen psychischen Inhalt, und die Sammlung oder Steigerung, in der sie ihn bieten; dann das elektrische Leben des Vorgangs — die psychische Erregtheit der Figuren bis zur höchsten Exaltation; ferner die elektrische Spannung der Situation, die Sympathie, oder auch feindliche Grundstimmung der psychischen Elektricitäten, die in Berührung treten; endlich der Lebensquell des Ganzen, der Naturtrieb und sein Schicksal — die Idee —, dem eine großartige Macht über die Gemüther gegeben ist, wenn er das Herz der Zeit, oder das allgemeine Herz des Menschen trifft: „Lear", Othello", „Romeo und Julie", „Cabale und Liebe", „Don Carlos" mit Posa. Diese inneren Hülfen des scenischen Werkes, und zugleich das, was Geist und Wesen an ihm ausmacht, fordern einen besonderen äußeren Bau. Höhe hinauf und Thal abwärts will das Werk unaufhörlich schreiten; es geht nur auf Ebenen, wenn es mit großen und hinlänglich vorbereiteten lyrischen Momenten, oder mit reizvollen Persönlichkeiten glänzen will. Ihren Höhepunct will die Scene gedrängten Schrittes erreichen, damit die Breite ihrer Gedanken die Wärme ihres inneren Lebens nicht abtödte; denn Worte und Gedanken sind nur das Kleid, in das sie ihren Leib einhüllt. — Möge dies nun genügen, um es als einen Handgriff benutzen zu können, die Scene und das dramatische Werk anzusehen, wie es gesehen sein will. Auf Eins indeß mache ich auch hier noch aufmerksam, weil einer der größten Reize darin liegt, zu sehen, wie die Natur einfach und voll Ordnung ist. Das Drama ist ein psychisches Meer, das die kleineren Wogen seiner Scenen unaufhörlich begehrt an sein endliches Gestade zu wälzen; in jeder Woge begegnen sich psychische Elemente, bewähren sich an einander, und steigen hinauf zu ihrer Höhe, und sinken von ihr wieder hinab. Es sind aber Alles nur kleine Wogen auf einer großen Woge, die mit einem einzigen Schlage das ganze Werk durchläuft. Diese besteht aus ungleichartigen Elementen, wie jene, die gleichfalls eine höchste Höhe ausringen, und gleicherweise wie jene im Niedersinken das endliche Gestade — nur mit Menschenleichen als Trümmer — erreichen. In dieser großen Woge schlägt die Idee durch das Werk, sie trägt den Lebensquell und sein Schicksal. Ihr Aufsteigen zur Höhe benennt man mit

der ein wenig handwerksmäßigen Bezeichnung „den dramatischen Knoten schürzen"; und ihr Sinken heißt in derselben Sprache „den dramatischen Knoten lösen."

Es ist selbstverständlich, daß sich die Musik Alles das zu Nutzen macht, was sie über das Drama und namentlich über die Scene, deren Bau und über die Oekonomie in diesem von der Dichtkunst lernen kann. Die letztere legt uns Scenenbildungen und Constructionen ganzer Dramen vor, die ein höchstes Maß von Vollkommenheit erreichen, und in denen die Mittel und Bedingungen dramatischer Wirksamkeit mit vollendeter Meisterschaft in Anwendung gebracht worden. Mag auch die Musik den Bau des Ganzen und seiner einzelnen Theile umzugestalten haben, wie es ihr Geist und ihre Sprache fordern, die Dichtkunst vermag ihr die ausreichendsten Fingerzeige zu geben, um die Wege zu finden, auf denen der lyrische Geist dieser Kunst zur größten dramatischen Sammlung zu gelangen im Stande ist. Es ist auch nicht anzunehmen, daß die Dichtkunst nicht stets dem Geiste Wagner's sollte mit Rath zur Hand gewesen sein, nur daß sich die Musik mit ihren herrschenden lyrischen Formen gesträubt hat, ihn sogleich anzunehmen. Die Sprache in Worten und Musik hat Wagner endlich so weit umgewandelt, daß er im Stande gewesen ist, in „Tristan und Isolde" einen dramatisch-musikalischen Bau herzustellen, bei dem ihm der wahre Geist der Scene bereits dauernd wirksam zur Seite tritt. Der Unterschied zwischen „Tristan und Isolde" und Wagner's ersteren Werken ist so groß, daß wir dem Geist, den wir dort gar zu oft nur als einen gesuchten antreffen, hier als einem gefundenen begegnen.

Sehen wir auf den „Tannhäuser", so finden wir auf weiten Strecken in ihm kein dramatisches Leben, sondern nur scenischen Vorgang, und es war kein großes Lob, wenn die Kritik von Wagner rühmte, daß er gut mit der Scene Bescheid wisse. Während Elisabeth betet, läßt die Scene im dritten Act zwei psychische Elektricitäten sehen: Elisabeth und Wolfram. Die eine Figur liebt die andere hoffnungslos, Beziehungen sind also da, und sie sind von Interesse; allein sie treten nicht in Wechselwirkung. Die eine Figur spricht ein Gebet und bildet für das Werk eine lyrische Fläche, die andere tritt in die Scene ein und ist eben nur da; es fehlt also das eigentliche scenische Leben. Nach der Entfernung der Elisabeth singt Wolfram das Lied an den Abendstern; es fehlt auch hier das scenische Leben. Es ziehen, während Elisabeth betet, Pilger über die Scene, und auch hier kreist Nichts durch den Raum von den elektrischen Strömungen, die den Reiz der

Scene ausmachen. Dergleichen wäre in einem dichterischen Werke unerhört. Es erscheinen drei Charaktere, die nicht ohne Beziehung zu einander sind, die aber an einander vorüber gehen, ohne mit einander in Wechselwirkung zu treten. Auch der lyrische Geist der Musik rechtfertigt eine solche Gestaltung nicht ganz. Von einer derartigen undramatischen, von der Lyrik beherrschten Gestaltung zeigt uns nun „Tristan und Isolde" keine Spur mehr. Die Figuren leben mit ihren Gedanken und Gefühlen in dem Raum, in dem sie sich bewegen, die Charaktere gehen nicht an einander vorüber, ohne auf einander zu wirken, es herrscht überall elektrisches Leben, das hierhin und dorthin zündet, und auf den gedehnteren Wegen der Tonsprache eine Culmination sucht.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

Die Bühnendramen der letzten Jahre.

(Schluß.)

Wenige Worte genügen, die Mehrzahl unserer neueren Tragödien zu zeichnen; von dem „Schauspiel" dieser Jahre gilt bis zu einem gewissen Puncte, daß es ästhetisch obdach- und heimathlos, daß es ein wilder Schößling am Baume der Kunst ist; von dem Lustspiel endlich wird zu sagen sein, daß es mit wenigen ehrenwerthen Ausnahmen gänzlich verschwunden, daß es in den Couplets der Possen die Atome zu seiner Regeneration zu suchen und einstweilen sich ein gesünderes Geschlecht für bessere Zeiten zu erziehen habe.

Unter den Werken tragischen Styls stehen zunächst fast alle jene Bücherdramen ganzer Jahrzehnte weitaus voran, von denen das „praktische" Theater nur mit einem Achselzucken zu sprechen pflegt. Nun haben wir zwar in diesem Aufsatze nicht mit den Erzeugnissen des Buchhandels zu thun, sondern mit den auf der Bühne selbst erschienenen Dichtungen; wer es aber beobachtet hat, wie nach und nach, mit peinigender Stetigkeit, der Mechanismus auf den Bretern um sich greift, wie die Scheere des Regisseurs zu einer Alleinherrscherin geworden ist, der sich Alles, was Poesie heißt, zu fügen hat, wie die größten Autoren dieser Zeit vor dem jämmerlichsten Schlendrian die

Flucht ergreifen, auf ihre durchgreifende Wirksamkeit an der Bühne verzichten, und wie auf solche Weise, nach dem Rathe eines älteren Genossen (Holtei) die jüngeren Literaten den unergiebigen Ehrennamen eines Dichters mehr und mehr vertauschen gegen das lucrative Geschäft praktischer Bühnenschriftsteller — wer mit einem Worte die ganze Versunkenheit heutiger Theaterzustände in der Wirklichkeit kennen gelernt hat, wird es gerechtfertigt finden, wenn wir an dieser Stelle einen lauten Protest dagegen einlegen, daß man die auf unseren Bühnen dargestellten Werke den dramatischen Erzeugnissen des Buchhandels voranstelle; diese letzteren, die späteren Dichtungen Hebbel's, die Schöpfungen der Märcker, Röber, Stolte, Klein, Geibel, Werder, Kinkel, Lassalle, Wigand, Elise Schmidt überragen weit das Mittelgut der heutigen Theater-Novitäten. Wenn durch eine Moderichtung unserer Jahre auch das lesende Publicum sie nicht beachtet, dem Roman ausschließliche Bewunderung angedeihen läßt, so ändert das wenig oder gar Nichts an der Sachlage. Das geistig Große ist und bleibt groß, ob beachtet und erkannt oder nicht. Es ist möglich, daß ganze Epochen über der Pflege einer Geistesrichtung vergehen, während deren ein anderes Gebiet brach liegt, die geniale Kraft auf diesem letzteren Felde sich abquält an der Gleichgültigkeit und dem Vorurtheil der Masse; in solchen Zeiten wird es dem Kritiker zur Pflicht, das wahre Verdienst, welches gerade dann zumeist im Verborgenen wirkt, ans Licht zu ziehen, mit verdoppelter Schärfe all jene Productionen vor ihren Richterstuhl zu ziehen, die sich der schlechten Theile des Publicums, der schwachen Seiten des ganzen Volkes bemächtigt haben, und eine lange Zeit hindurch auf Kosten der mißachteten wahren Kunst ein üppiges Dasein führten.

Es ist nicht schwer, unter den zahlreichen Tragödien unserer Jahre die vor einem geläuterten Geschmacke stichhaltigen herauszufinden; man wird sie theils an den schwachen Erfolgen, oder doch daran erkennen, daß nur die edelsten Geister oft wiederholt mit Nachdruck darauf hingewiesen haben. Von erstem Range, von einer Bedeutung, die an das Absolute hinanreichte, befindet sich, außer „Maria“ von Klein, deren näherer Berücksichtigung an dieser Stelle wir durch unsere Analyse im Juniheft überhoben sind, keine darunter. In zweiter Reihe nennen wir die in Dresden mit äußerst schwachem Erfolge dargestellten „Fabier“ von Gustav Freytag zuerst, über die wir gleichfalls schon früher unser Urtheil abgaben. Wenn „Maria“ von Klein, das Erzeugniß eines echten, großen Dichters, von der Vollendung nur durch

einen Schritt entfernt ist, den Schritt classischer Harmonie zwischen Inhalt und Form, so reichen die „Fabier“ kaum an die unterste Staffel des specifisch dichterischen Schaffens hinan; wenn in „Maria“ der überschäumende poetische Gehalt den Genuß erschwert, Manches wie aus dem Rohen heraus, halb fertig erscheinen läßt, so peinigt in den „Fabiern“ noch viel mehr der Mangel jegliches ursprünglichen Gefühls, der Mangel an schöpferischer Intuition, an deren Stelle ein archäologisches Schmuck- und Füllwerk sich aufdringlich als die Seele des Ganzen darstellen möchte. Wir nannten schon früher das Freytag'sche Werk die geistreiche Production eines „Schriftstellers“; es wird als solches von den meisten Seiten her ohne viel Einschränkung gelobt, von Einzelnen wol gar an die Spitze dieser ganzen Epoche gestellt. Wir unsererseits finden das Werk interessant insofern, als es die Geschicklichkeit eines von Natur nicht eben hochbegabten Autors in der Bewältigung technischer Forderungen zeigt, in Bezug auf seinen inneren Gehalt nennen wir die „Fabier“ unbedeutend. Möge eine spätere Zeit endgültig darüber richten! — Eine edle Erscheinung, ragt die vereinzelte Aufführung von J. Grosse's Tragödie „die Ynglinger“ auf dem Hoftheater zu München aus der dortigen theatralischen Ebbe hervor. Das Werk konnte schon des nicht nur in der Zeit, sondern auch in der ganzen ideellen Grundlage fernliegenden Stoffes wegen nicht eigentlich zünden. Eine nicht selten bedeutende Kraft der Charakterzeichnung, die nur noch zu wenig Haus zu halten weiß, jener gehobene Ton der Darstellung reihen jedoch dieses Drama den nennenswerthesten Erscheinungen unserer Jahre an, wenn gleich, wie uns scheint, der allgemeine dichterische Werth desselben schwerer wiegt, als die specifisch dramatische Factur. — Von den Münchener Preisdramen ist in d. Bl. schon früher ausführlich die Rede gewesen. Ueber die „Sabinerinnen“ von Heyse hat sich das Urtheil mehr und mehr dahin festgestellt, daß sie eine interessante, keineswegs bedeutende Leistung seien.

Wir steigen nochmals eine Stufe nach unten und finden ein dankbares Auditorium vor schwungvollen, wohlgebauten Versen außer sich vor Freuden; man bejubelt den von der Schicksalstragödie angehauchten „Tristan“ von Weilen. Ein höchst gemüthliches Stück, das ohne viel Nachdenken hingenommen und ohne kritische Nachlese genossen sein will. Die sonderbarsten Widersinnigkeiten, Leere der Handlung, Ungeschick in Allem, was die psychologische Haltung der Personen betrifft, der Mangel an allem ethischen Charakter haben nicht verhindern können,

daß unser Publicum sich hie und da allem Anscheine nach ganz aufrichtig über dies mißrathene dramatische Product einer phantasiereichen lyrischen Begabung ergötzt hat. Wir halten uns in diesem Augenblicke weniger bei dem vielgerügten Umstande auf, daß der geheimnißvolle Ring, der den Liebeszauber bewirkt, in dieser Tragödie überflüssig gewesen, wo ja doch Tristan und Isolde ohnehin schon in einander verliebt sind; das ganze Werk, dem es ganz abgesehen von seiner ideellen Gehaltlosigkeit und dem gänzlichen Mangel einer tragischen Begründung auch sogar an dem Handwerkszeug dramatischer Composition gebricht, spielt in unseren Augen eine so untergeordnete Rolle, daß wir glauben, über alles Einzelne darin füglich hinweggehen zu dürfen. — Weniger Gunst in der Meinung der großen Menge, aber die liebevolle Beachtung einzelner Kenner und aufrichtigen Freunde der Dichtkunst fanden die Trauerspiele: „Mohammed und Irene“ von Schnetger, das in Dresden und Hannover, und „Galileo Galilei“ von Glaser, das in Braunschweig dargestellt wurde. Wir kennen nur das erstere Werk; es hat vor vielen seines Gleichen den Vorzug geläuterter Bildung, über den wir gerne die Mängel der Composition, den verfehlten Schluß, die Fehlgriffe in Motivirung und Situationenanlage vergessen. Glaser's Stück scheint ebenfalls minder theatralisch als der Ausdruck einer hohen intellectuellen Ausbildung, also unter allen Umständen ein beachtenswerthes Geistesproduct zu sein.

Hier wären nun auch die Dramen historischer Gattung zu erwähnen, wenn nicht die Mehrzahl bereits mit größerem Recht unter den politischen Schau- und Spectakelstücken ihre Stelle gefunden hätte. Wir haben nie zu Denen gehört, die dem historischen Stoffe als solchem eine höhere Stellung einräumten — Stoff ist Stoff unter allen Bedingungen, ob aus der Geschichte, Sage, Mythe, dem Reiche der Poesie selbst, oder dem bürgerlichen Leben unserer Tage hergeholt; die Behandlung, der Grad von Bewältigung des Rohmaterials erst bedingt den Werth des dramatischen, wie jeglichen Kunstwerkes. Aber es ist wohl zu beachten, daß jeder Stoff seine besondere Behandlung, wie jeder geistige Gehalt seine specifische Form verlangt; und Derjenige, der sich nicht entblödet, das gewaltige Bild eines Reformators in Staat und Kirche, den Charakter eines historischen Helden im einzig tragischen Sinne zum Spielball einer Tendenz oder wol gar zum Helfershelfer in elenden Liebschaften herabzuwürdigen, begeht nicht nur ein Unrecht an der Geschichte — ihr Interesse liegt in diesem Falle außerhalb unseres Bereiches —, ein solcher beleidigt auch die Gesetze

der Kunst und ist ein Pfuscher in dieser Sphäre, die, wie keine andere, Größe der Gesinnung und Keuschheit in der Wahl der Mittel verlangt. Nur wenig Gutes ist darum vom historischen Bühnenstück dieser Jahre zu sagen; das Werthvolle muß im Buchhandel ein kärgliches Leben fristen, auf dem Theater stellen die Versuche eines Nissel, Melchior Meyr, Hermann Schmid nur ein kleinliches Contingent, während die Tendenzreiterei in den früher vorgeführten Producten auf hohem Rosse paradirt. Nissel trat gleichzeitig mit Tempeltey als Bearbeiter des alten Barbarossa auf — einer jener Angelpuncte in der deutschen Geschichte, der dennoch noch niemals einem dramatischen Dichter zu leidlich bemerkenswerthem Erfolge verholfen hat, weil auch die Hand des größten Meisters nicht im Stande sein würde, diese gänzlich der dramatischen Geschlossenheit entbehrende Episode zu einem Ganzen zu verarbeiten. Nissel's Werk hat in Wien und Dresden Achtung gefunden, aber als eine nüchterne Arbeit wenig Begeisterung erregt. Melchior Meyr und Hermann Schmid sind von jener dauerhaften und anspruchslosen mittelmäßigen Bonhommie, die durchaus keine Kritik verträgt, harmlose birdere Bearbeiter vaterländischer Stoffe, bei denen die „gute Absicht" manche Mängel, vor Allem denjenigen genialer Erfindungskraft überkleidet und entschuldigt. Ihre Dramen „Elisabeth von Bayern" und „Thassilo" seien einfach genannt. — Wir wenden uns ab von diesem halb langweiligen, halb traurigen Bilde und führen die hauptsächlichen Repräsentanten des Schauspiels einfach dem Namen nach vor — eingehende Erörterungen verdienen sie kaum.

Es ist schwer zu sagen, was eigentlich bei uns die Bedeutung des sogenannten Schauspiels sei. Suchen wir uns, statt in der Weise des „Literarischen Centralblattes" ohne Weiteres über die ganze Gattung den Stab zu brechen, klar zu machen, was unser Publicum sich unter diesem Namen zu denken pflegt. Wir werden damit von selbst zu der Einsicht gelangen, daß die meisten, wirklich ästhetisch gerechtfertigten Bühnenstücke von selbst, mögen sie nun Schauspiel, Lustspiel oder Tragödie genannt werden, in den Bereich der beiden letzteren Gattungen fallen. Im Naturzustande weiß der Mensch bekanntlich kaum Naturproduct und Kunstwerk von einander zu unterscheiden; was ihn fesselt, Eindruck auf ihn macht, thut es ganz äußerlich des Stoffes wegen und zwar in um so höherem Grade, als es sich von dem normalen Verhältniß entfernt, als es an Sonderbarkeit oder Furchtbarkeit zunimmt. Erst mit der wachsenden Bildung beginnt das Gefühl von der Zweckmäßigkeit seine kritische Thätigkeit, und erst auf einer unendlich

erhöhten Geistesstufe stellt sich das Bedürfniß ein, die Bedingungen in jeder Kunst auf ihre eigenthümliche Weise aufs Genaueste erfüllt zu sehen, im Drama also die noch so klaffenden Risse zwischen Charakteren und Situationen in endliche Harmonie aufgelöst zu erhalten. Wie dem ungebildeten Zuschauer schon die Katastrophe an und für sich, die rohe Gewaltthat, das gewaltige Leid eine volle Freude gewährt, so wird den wahrhaft Gebildeten unter allen Umständen nur die Auflösung des Conflictes befriedigen; jedes Zwitterding aber wird in seinen Augen den Eindruck des Dilettantismus machen, der aus Ohnmacht von seinem Gegenstande beherrscht wird, den er doch vielmehr seinerseits beherrschen sollte.

Was aber ist in Wahrheit die ganze Masse der „Schauspiele" Anderes, als die schwächliche Aushülfe für tragische oder komische Behandlung? Charaktere treten auf, Verschiedenheiten in Anschauungen, Wünschen und Bestrebungen führen nothwendig zur Entzweiung, ein Kampf beginnt; allem Erwarten nach sollte in diesem Augenblick die von Natur am stärksten begabte, eigenwilligste, selbstsüchtigste Person ihre vermeintlichen Rechte geltend machen, mit blanken Waffen losfahren gegen die ihr entgegenstehenden Hindernisse der socialen Zustände, es sollte ein Conflict entstehn. Wir erleben Nichts von Alledem — eine liederliche Thräne schlemmt auf dem Wege gütlicher Uebereinkunft alle Differenzen in den Sand, das Drama ist beendet, bevor es im wahren Sinne des Wortes begonnen hat, und das Publicum geht gerührt nach Hause. Ist das etwas Besseres als Dilettantismus, ist unter all diesen sogenannten Schauspielen der neueren Zeit auch nur ein einziges, das sich über die Aufgabe einer weinerlichen Unterhaltung, über die rohe Zusammenstellung der Figuren auf Nürnberger Bilderbogen erhöbe, welches der Forderung dramatischer Construction nur halbwegs genügte? Daß sich der Sünder bekehre, ein nutzbares Glied der Menschheit werde, ist gewiß unser Aller Wunsch. Dergleichen Nützlichkeits- und Moralgrundsätze aber finden in ihrer Allgemeinfassung auf die Kunst keine Anwendung; wir mögen im Leben Concessionen machen, vermitteln, bessern, vergessen — die dramatische Charakteristik darf ihrem Helden auch nicht den kleinsten Fehler nachsehen. Seine Kleinlichkeit muß sich bloßstellen im Lustspiel, sein Laster soll in der Tragödie unter dem dahinrollenden Wagen der Themis zerschellen. Was dazwischen liegt, ist unbrauchbar für die Bühne, weil es — mit seltenen Ausnahmen — keinen völlig befriedigenden Eindruck gewähren, nur das Bild unaufgelöster Farbencomplexe vor Augen führen wird.

Man denke selbst an berühmte Beispiele, an Kleist's „Prinzen von Homburg", an Schiller's „Tell" (V. Act, 2. Scene!), man erinnere sich des kläglichen Eindrucks, den die besten Rührstücke eines Iffland und Mosenthal bei edel angelegten Naturen hervorbringen, man denke schließlich an die Fratzen einer Birch-Pfeiffer, eines Hersch, an die gezwungene Sittlichkeit G. Freytag's, an die halb unwahre, halb leichtfertige Tendenz mancher Gutzkow'schen Dramen! In keinem dieser Werke wird man, die Hand aufs Herz, die Befriedigung der echten Schönheit empfinden, allenthalben einen Zwang in der Durchführung des Conflicts, in der Katastrophe beobachten, der naturgemäß aus dem Mißverhältniß zwischen der That und ihrer formellen Einkleidung oder dem Urtheil des Producenten resultirt.

Was im Besonderen die Ausbeute der letzten zwei Jahre betrifft, so ist sie, auch die bezeichneten Eingeständnisse willig berücksichtigt, als eine höchst mittelmäßige zu bezeichnen. Madam Birch-Pfeiffer beschenkte uns mit einem unsittlichen sogenannten Lustspiel: „Fräulein Höckerchen", das in Wahrheit ein recht trauriges Spiel mit menschlichem Unglück, eine Verspottung natürlicher Verwahrlosung, außerdem freilich auch ein jämmerliches Bühnenstück zu nennen ist. Mehr Erfolg hatte ihr „Kind des Glückes"; übertriebener Edelmuth, landläufige Tugend und eine gewisse liebenswürdige Weichherzigkeit als Ingredienzien für die Charakterzeichnung, lebhafte äußere Spannung in der Handlung und eine Reihe effectvoller, theils auf Thränen, theils auf Lachen berechneter Situationen bilden das Material dieses Werkes. Noch eine dritte und vierte Novität der Birch-Pfeiffer: „Der Leyermann und sein Kind" und „Iffland", welches letztere Stück den Feuilletonisten der sächsischen „Constitutionellen Zeitung" zu lauten Lobeserhebungen begeisterte, sind ziemlich geräuschlos vorübergegangen. — Th. Apel brachte eine Kleinigkeit: „Die Tochter des Präsidenten" auf die Leipziger Bühne, von der als besonderes Merkmal zu melden ist, daß sie den Versuch machte, ganz ohne Conflict eine Handlung durchzuführen. Wir können jedoch nicht zugestehen, daß der Versuch geglückt sei. — Von Carl Hugo, einem älteren ungarischen Dichter, ward in Berlin und München: „des Hauses Ehre" gegeben, das manchem Liebhaber des Simplen durch die Beschränkung auf drei handelnde Personen anfänglich imponirte; nachdem man sich jedoch überzeugt hatte, daß auch nur drei Personen, wenn sie anders auf Effect zu arbeiten Willens sind, genug des Unsinns zusammenarbeiten können, ernüchterte man sich und stellte später den Verfasser so ziemlich in

eine Reihe mit Mad. Birch-Pfeiffer. Das sind die meist bekannt gewordenen Schauspiele; wol mögen außer ihnen noch Dutzende auf einzelnen Bühnen Localtriumphe gefeiert und das Ihrige dazu beigetragen haben, daß die goldene Mittelstraße nicht vereinsamt werde, — für unsere Besprechung sind sie unwesentlich.

Eine besondere Erwähnung verdient dagegen noch die Gattung der Dichterdramen, und hier treten denn zunächst die zu Schiller's Jubiläum von Eckardt und Apel gedichteten Stücke zum Andenken dieses Dichters hervor; sie treten hervor des Gegenstandes und der Gelegenheit wegen; ihrem künstlerischen Werthe nach sind sie unter die Nieten dramatischer Production zu zählen. Während Apel durch Nüchternheit, stößt Eckardt durch Geschmacklosigkeiten aller Art, durch eine leichtfertige Behandlung des Stoffes zurück. Was die Gattung als solche anbetrifft, so haben wir schon wiederholt unsere Meinung dahin geäußert, daß von der Beachtung künstlerischer Regeln darin nicht füglich die Rede sein könne. Wie im patriotischen Rührstück die sympathisch anregende Phrase, so vertritt hier der Name, die Persönlichkeit des geliebten Dichters die Stelle des dramatischen Interesses; in beiden Fällen glaubt sich der Verfasser jeder ästhetischen Durcharbeitung überhoben — der Rohstoff gilt für das vollendete Werk.

Ganz ohne Bedeutung sind schließlich die sämmtlichen Lustspiele dieser Jahre. Von den Münchener Preislustspielen: „Feldcaplan und Lieutenant" (von wem?) und „die drei Candidaten" des Possendichters Schleich bis zu dem jüngst in München und Leipzig aufgeführten noblen aber grenzenlos unselbständigen, romantisch carikirten „König Authari's Brautfahrt" von Bodenstedt bewegt sich die ganze große Familie auf einem und demselben Boden der geistigen Beschränktheit, der Witzlosigkeit und Entmuthigung. Die Aufgabe des Lustspiels, an den Grundvesten der Gesellschaft zu rütteln, die Gebrechen in Staat und Kirche schonungslos zu geißeln, die bêtes noires jedes Standes, jeder Geistesstufe in ihrer Hohlheit und Verschrobenheit hinzustellen, ist bis auf die letzte Spur vernachlässigt worden; kaum, daß hie und da noch im großen Ganzen ein einzelner Witz andeutet, was der wahrhafte Dichter zu vollenden hätte, was zu vollenden sich der geniale Meister zur Ehrenpflicht machen würde Zwar sind uns diese Zeit über wenig Uebersetzungen aus dem Französischen zugegangen; nach der praktischen Seite hin, im Puncte des Geldverdienstes, ist also der Fortschritt unverkennbar. An innerem Gehalte freilich überragen, wenn wir es offen gestehen sollen, auch die letzten Ausläufer der Scribe'schen

Schule unsere jüngsten deutschen Sprößlinge weit. So viel Carikatur auch die „Feenhände“ von Scribe aufweisen, ihre Beziehungen zu den Krebsschäden der heutigen Gesellschaft sind doch mit einer Feinheit, die Composition selbst ist mit einer Umsicht behandelt, wie Beides in deutschen Werken höchst selten zu finden ist. Doch scheinen unter den letzteren: „Unsere Freunde“ von Max Ring und „Eine neue Welt“ von G. Horn nicht ohne Geist zu sein. In Dresden machte sich durch Glätte der ganzen Factur ein Lustspiel in Versen: „Der Maler“ bemerklich. Dingelstedt's Bearbeitungen des „Wintermährchens“ und des „Geizigen“ machten allenthalben einen günstigen Eindruck. Erheiternd wirkten auch die Possenspiele von G. v. Moser, namentlich: „Wie denken Sie über Rußland“, weniger: „Er soll Dein Herr sein“. Als Bühnenstücke leichteren Genres sind außerdem „Der Oberrock eines Diplomaten“ von Frank, „Ein Vormittag in Sanssouci“ von L. Mühlbach, „Die glücklichen Inseln“ von H. Wachenhusen, „Die Brautschau Friedrich's des Großen“ von Bacher, „Ein weiblicher Diplomat“ von Ch. v. Graven zu nennen. Von Hermann Hersch hatte ein sogenanntes historisches Lustspiel „Maria von Burgund“ in Breslau einen für den Verfasser wenig schmeichelhaften Erfolg, die Kritik verurtheilte das anspruchsvolle Stück in Bausch und Bogen. Weniger einhellig sind bekanntlich Publicum und Recensenten in Bezug auf die Posse. Wir unsererseits haben Alles, was wir schon früher in Bezug auf das patriotische Drama sagten, hier mit der Einschränkung zu wiederholen, daß die offenbare Zügellosigkeit, die Verwilderung in Handlung und Charakterzeichnung den Mißbrauch einer tendenziösen Richtung auf dem Gebiete der Posse weniger tadelnswerth und jedenfalls auch minder schädlich hervortreten läßt. Die Krankheit der Bühne ist aufs Höchste gestiegen, wir wollen gerade die Posse als ihren Fieberparoxismus betrachten und von ganzem Herzen mit der nicht allzufernen Uebersättigung des Publicums an diesen Auswüchsen roher Laune die Wiederkehr einer gesegneten Ordnung wünschen. Vor allen Dingen ist wohl zu beachten, daß unter der äußerlichen Corruption bereits der Keim zu Besserem verborgen liegt. Es ist wahr, von komischer Wirkung aus dem Ganzen und Vollen ist in diesen Possen kaum noch die Rede, der Held ist nicht ein Schmarotzer der Gesellschaft, nicht angelegt dazu, einen Krebsschaden der socialen Welt zu repräsentiren — das lachlustige Publicum muß sich mit erheiternden Einzelheiten befriedigt geben und als die Grundlage der Handlung eine Moral hinnehmen, die, wenigstens in solcher Verkör-

verung, überall eher als im dramatisch-komischen Style zu erwarten wäre; diese Handlung selbst spielt sich ab und spielt mit den Figuren: wie auf den Mordgeschichten unserer Jahrmärkte reiht sich ein Tableau an das andere, von organischem Zusammenhange ist nicht mehr die Rede, kaum daß einige Worte die Beziehungen des Vorhergehenden zum Folgenden aufrecht erhalten. Unter den handelnden Figuren sehen wir diejenigen am meisten hervortreten, die bei dem Conflicte nicht selten am Wenigsten betheiligt sind und um den heillosen Wirrwarr vollständig zu machen, schiebt man uns vielleicht in den Augenblicken, wo allem Erwarten nach der Hauptschlag geschehen sollte, einen Coupletsänger zu, der seinen 4 bis 6 Strophen auf allseitiges Verlangen noch 2 oder 3 extra dem Beifall brüllenden hohen Publicum zum Besten giebt. Eine wahre Unerschöpflichkeit entwickeln in dieser Hinsicht die Berg'schen Stücke, zu deren Wiener Originalen später der Berliner Kalisch den märkischen Hautgout gegeben hat. Man denke an „Berlin, wie es weint und lacht", an „Einer von unsre Leut'". Höchst wirkungsfähig zeigten sich auch: „die Maschinenbauer" von Weihrauch und der „Jongleur". Der Dresdener Komiker Räder entfaltete seinen weniger satyrischen, als vielmehr kindlich-naiven Humor neuerdings wieder, nach dem würdigen Vorgange von „Robert und Bertram", in „Flick und Flock", das bei uns in Leipzig „die Wallfahrt nach Ploërmel" von Meyerbeer passenderweise ablöste. Ohne Zweifel erhebt sich von den genannten Werken „Einer von unsre Leut'" schon darum am meisten über den Standpunct vollendeter Corruption, als darin doch wenigstens das Bemühen um Durchführung einer Idee zu bemerken ist. — Es wird Niemand beikommen, in Alledem die Zeichen gänzlicher Auflösung aller dramatischen Regeln zu verkennen, und doch möchten wir nicht ganz verdammen. Schon wiederholt ist es geschehen, daß eine ganz neue Blüthe aus den wenigen gesunden Resten einer früheren Saft und Nahrung zog. In all jenen Possen aber liegen unverkennbar dergleichen gesunde Theile verborgen; es sind die nicht selten geschmacklosen, nicht selten sogar rohen und ungeschickten, stets aber wirkungsvollen Ausfälle auf modernes Leben, auf Mißbräuche in Staat und Kirche. Hier, wo die Gesammtanlage eine unkünstlerische, das Beiwerk zur Hauptsache erhoben ist, vermögen jene satyrischen Partien, jene köstlichen Nebenfiguren, die ästhetisch schwerer wiegen, als der ganze übrige Plunder, freilich nur auf Momente zu wirken. Sie sind geduldet — von Publicum und Censor. Wie aber, wenn nach einer erfrischenden

Katastrophe im Staatsleben sich dennoch aus diesen Einzelheiten der Posse, denen sich im modernen Lustspiel kaum noch Aehnliches gegenüber stellen läßt, die Grundlagen zu einer neuen wahrhaften Komödie herausarbeiteten, einer Komödie im Sinne aller großen Meister, der Aristophanes, Plautus, Molière? Wir deuten an, denn zur Ausführung einer Idee, die eine Umgestaltung ganzer Gebiete unseres Lebens bedingt, fehlen in Wirklichkeit vor der Hand alle Aussichten. Am Familienjammer, in der kleinen Sorge in Küche und Boudoir gehen Trauerspiel, Schauspiel und Lustspiel einträchtiglich unter; der tragische Held geht in Seufzer unter, der Narr in Lustspiel und Posse löst sich in unverdaute Jahrmarktswitze auf!

Damit wäre denn der Kreis unserer neuesten Bühnenliteratur geschlossen: ein trübseliges Bild, im Hinblick auf die gleichzeitig geschaffenen nicht selten vom tiefsten Geiste erfüllten Bücherdramen, im Hinweis auf den Beginn dieses Jahrhunderts! Wie nach solchen Ergebnissen eines Schiller und Kleist dennoch auf allgemeine Wiedergeburt zu hoffen sei, möge für heute dahingestellt bleiben. In einer Sache, die nach einander das angestrengte Interesse tausend tüchtiger Geister in Anspruch genommen, und trotz all dieser Fürsorge noch nicht um einen Schritt zum Besseren vorgerückt, vielmehr mit jeder neuen Saison eine Stufe abwärts geschritten scheint, wäre kurzes Absprechen schlecht am Platze. Man halte in solchen Zeiten vor allen Dingen an dem festen Vertrauen fest, daß eine Nation, die in anderen Gebieten gerade wieder in neuester Zeit das Größte geleistet hat, auch in der Dichtkunst nicht ganz oder auf lange Dauer erlahmen könne; aber man gestehe sich auch, daß jede einseitige Lobpreisung sogenannter classischer Dichter der Neuzeit für uns in Wirklichkeit als Prahlerei, oder wol gar als eine übelangebrachte Entschuldigung eigener Unthätigkeit, eigenen Unvermögens auftritt. Wäre das, was die Schiller, Goethe und Kleist gegeben, zugleich das Ideal ihrer Zeit, wie der unserigen und der Zielpunct der Bühne überhaupt, so wären fortan unsere Schaubühnen zu schließen, da sie nicht Willens oder nicht entfernt im Stande sind, diese Musterstücke deutscher Dramatiker entsprechend vorzuführen. Man müßte in diesem Falle nicht minder die zahllosen Erzeugnisse der Zeitgenossen, die mit dem Wesen jener Classiker Nichts, durchaus gar Nichts gemein haben, von dieser unserer fortan classischen Bühne entfernt halten und überhaupt jedes weitere Streben und Ringen verbieten, als dem längst vorhandenen Ideale des Dramas nachtheilig. In Wahrheit liegt es anders. Ein Volk,

das den Gebilden einer Birch-Pfeiffer, eines Brachvogel und Hersch durch alle Rangstufen hindurch augenscheinliche Neigung schenkt, gesteht damit zu, daß in den angeblich bewunderten, sogenannten classischen Werken sein Geist keineswegs befriedigt, sein Verlangen nach einer lebenskräftigen Schaubühne nur zum Theil erfüllt ist; es gesteht, daß ihm die schlechtesten Erzeugnisse aus dem Boden der Gegenwart lieber sind, als jene sonst überaus hochgefeierten Werke und muß folgerichtig auf immer Neues dringen, immer weniger sich von dem Classischen der früheren Epoche angezogen fühlen. Wir wollen diese unverkennbare Sachlage der Dinge, die leeren Häuser bei jenen allverehrten „classischen" Werken nicht ohne Einschränkung tadeln; liegt doch gerade darin die Gewähr, daß unsere Nation, soweit sie überhaupt für die Lebenskraft der Bühne und der specifisch dramatischen Dichtkunst ein Interesse bewahrt, nicht nur die Neigung zum Fortschritt und die Regsamkeit besitzt, für jede neue Phase der inneren Entwickelung Auge und Ohr geöffnet zu halten — wir können aus demselben Grunde auch die Hoffnung hegen, daß ein bedeutender Geist in nicht zu ferner Zeit für sein reformatorisches Wirken hier dieselbe Empfänglichkeit vorfinden werde, wie sie Wagner in der Oper gefunden hat; wir dürfen annehmen, daß trotz des Murrens und Sträubens der Ultraconservativen in diesem Momente dann der größere, der regsame Theil des Publicums sich freudig dem neuen Meister anschließen werde, ohne Furcht, daß die früheren dadurch in ihren etwaigen Rechten und Ansprüchen beeinträchtigt würden. Wann dieser gewaltig ringende, die Uebel mit kühner Hand vertilgende Neuerer kommen werde; ob er nicht schon jetzt im Verborgenen vorbereite und nur noch von den Handwerkern auf dem Bretergerüste, das die Welt bedeutet, überschrien geblieben, wer mag es uns sagen?! Was er aber zunächst zu erfüllen, das haben wir schon öfters — zuletzt in der Besprechung von Klein's „Maria" — angedeutet und werden es wiederum in nächster Zeit zum Gegenstande weiterer Erörterung wählen. Wer es auch sei und woher er uns komme — möge das Feld für ihn bereitet, der Sinn unserer Nation bei aller Schlechtigkeit des Vorhandenen für eine bessere Zukunft empfänglich und der Wiedergeburt an Haupt und Gliedern fähig sein.

P. Lohmann.

Ideen und Themata.

Die musikalische Ausführung im Conflict mit dem Kunstwerk. Man klagt überall, im Schauspiel, wie in der Oper, über das Sichgeltendmachen der Persönlichkeit, ein unberechtigtes Heraustreten des subjectiven Elements, so daß dadurch jedes Ensemble aufgehoben wird. Eine ähnliche Erscheinung, das einseitige Hervortreten der Ausführung der Sache gegenüber, obschon die erstere der letzteren nur zu dienen scheint, begegnet uns auch anderwärts, wiewol hier zur Zeit noch weniger beachtet und hervorgehoben, vielleicht noch gar nicht erkannt: in jenen Fällen nämlich, wo nicht eine einzelne Persönlichkeit, sondern ein ganzer Complex von Ausführenden, ein Orchester, sich durch seine bis zur Virtuosität gesteigerte Leistung über das Kunstwerk stellt. Erfahrungen hierüber kann man häufig in unseren Gewandhausconcerten machen. Wie im vollendeten Kunstwerk Sinnliches und Geistiges sich decken müssen, so daß nach keiner Seite hin ein Ueberschuß entsteht, so gilt derselbe Grundsatz auch für das Kunstwerk und dessen Ausführung, und dies gerade ist die wenig beachtete ästhetische Einsicht, für die wir hier eine Anregung geben wollen. Die Ausführung muß natürlich so vollendet wie möglich sein. Es giebt aber eine zarte Grenzlinie, die nicht überschritten werden darf, wenn nicht sofort das Interesse von dem Kunstwerk ab- und der Ausführung als einem selbstständigen Factor zugewiesen werden soll. Wie im Entwicklungsgange der schöpferischen Kunst schließlich an die Stelle einer keuschen rein sachlichen Behandlung ein gewisses Streben nach Effect tritt, so auch bei der weiteren Ausbildung der Kunst der Darstellung. Ist dieser Schritt einmal gethan, so führt er unaufhaltsam abwärts. So ist es auch, unserer Ansicht nach, Selbsttäuschung, wenn so Mancher der Hörer glaubt, sein Interesse gelte den unendlich oft gehörten classischen Tonwerken, Cherubini'schen Ouverturen z. B. Es ist die bei unserem Orchester wahrhaft eminente Virtuosität der Ausführung, es sind Feinheiten der Darstellung, welche uns fesseln; dasselbe Werk, jetzt noch mittelmäßig executirt, würde spurlos vorübergehen. Auf diese Weise hat sich aus Mangel an Anregung durch neue Werke das Interesse unbemerkt auf die Ausführung gelenkt, und der Cultus des Classischen schlägt um in sein Gegentheil, in Aeußerlichkeit, und somit in Blasirtheit und Ueberreizung. Ueberhaupt wird das Publicum in den meisten Fällen nicht mehr durch die Sache, sondern das, was beiherspielt, gepackt. Es ist eine gewisse Uebersättigung eingetreten, die nicht eher einem neuen sachlichen Interesse weichen kann, als man sich nicht entschließt, Neues aufzuführen, d. h. Werke, welche das Ideal unserer Zeit wirklich darstellen, nicht todtgeborene Reproductionen des Alten.

Karl Steinhäuser und seine neuesten Bildwerke. Unter dieser Ueberschrift brachte die „Illustrirte Zeitung" vor mehreren Wochen zwei

Abbildungen von Statuen des genannten Künstlers, „Mignon“ und „der Violinspieler“. Beide Werke sind unserer Ansicht nach in der Behandlung, die ihnen hier zu Theil wurde, entschiedene Mißgriffe. Aeußeres und Inneres, Modernes und Antikes, stehen im schrofssten Widerspruch. Niemand wird sich Mignon im antiken Gewand vorstellen. Sie ist so durchaus romantischer Natur, daß unsere Phantasie unwillkürlich eine dieser Vorstellung entsprechende äußere Erscheinung verlangt. Ein nackter Violinspieler aber ist ganz und gar ein Unding, und man vermöchte, wenn es mit Absicht geschähe, kaum unvereinbarere Gegensätze zusammenzustellen. Man muß lächeln, wenn man an die jedenfalls nur komische Erscheinung eines nackten Violinspielers im wirklichen Leben denkt. Dieser Widerspruch zwischen Innerem und Aeußerem, Idee und Erscheinung, classischer Form und romantischem Inhalt war überhaupt das Grundgebrechen der modernen Skulptur vor dem neuesten Aufschwung derselben. Entweder man wählte antike, der äußeren Erscheinung entsprechende Aufgaben, und brachte es dann nicht über eine höchstens durch einige Eigenthümlichkeit bevorzugte Nachahmung des Alten hinaus, schuf folglich Werke, die in keiner inneren Beziehung zur modernen Geistesrichtung standen; oder man wählte Aufgaben mehr innerlicher, romantischer Natur, und wußte dann nicht, was man mit dem auf Formenschönheit angewiesenen Wesen der Skulptur anfangen sollte. So gehören beide Werke jener nun schon im Wesentlichen beseitigten Richtung der Unklarheit der Skulptur über die Natur ihrer Aufgaben an. Jetzt hat diese Kunst durch den großen Impuls, der ihr durch die Richtung auf das Monumentale in unserer Zeit gegeben wurde, ein neues und zwar sehr bedeutsames Feld der Thätigkeit gewonnen, und auf diesem Terrain ist es auch gewesen, wo sie sich aus dem bezeichneten Widerspruch herauszuarbeiten vermochte, jenem Widerspruch, welcher eben den Grund enthielt, weßhalb sie zu keiner lebensfähigen Entwickelung kam. Die Kunst der modernen Zeit arbeitet auf vertieftere Charakteristik hin, während sie die äußere mehr formale Schönheit fallen lassen muß. Dies wird sofort klar, wenn man die beiden, in dieser Beziehung größten Gegensätze, Shakspeare und Sophokles, z. B. zusammenstellt. Ein solches Uebergewicht des Charakteristischen aber ist leicht in der Poesie, während die Skulptur die Seite der allgemeinen äußeren Schönheit nicht mit solcher Bequemlichkeit fallen lassen kann. In den Portraitdarstellungen bedeutender Persönlichkeiten dagegen war ihr Gelegenheit gegeben, das Charakteristische zu betonen und von der Seite der allgemeinen Schönheit nur so viel aufzunehmen, als bei der Natur der Aufgabe möglich und zulässig war. Dadurch aber wurde sie aus der sclavischen Nachahmung der Antike herausgetrieben, und es war zugleich ein großer Fortschritt zu einem neuen Ziele, zu eigenthümlichen Aufgaben hin, daß die moderne Gewandung an die Stelle der antiken oder des Nackten trat. In der plastischen Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit gebietet die Natur der Aufgabe das Ideale, die Seite der allgemeinen Schönheit, das, was das Größte und Hervorragendste in der griechischen Skulptur ist, in zweite Linie zu stellen. Das aber ist der einzig mögliche Ausweg, und wie die Griechen ihr Geistesleben in ihren Götter-

gestalten plastisch verkörperten, so gelangt jetzt unser Geistesgehalt, repräsentirt durch die großen Männer der Nation, zur äußeren Erscheinung. Das höchste Ziel für die bildende Kunst zwar können wir darin noch nicht erkennen, weil, wie bereits gesagt wurde, die Seite der allgemeinen Schönheit dabei zu sehr zurücktritt. Die Skulptur, darauf beschränkt, würde in Folge davon immer nur eine secundäre Stellung beanspruchen können. Aber ein Ausweg ist doch gefunden, die früheren Schranken sind durchbrochen, und es ist möglich, daß auf dieser Grundlage später auch die Erfassung und entsprechende Darstellung rein künstlerischer Aufgaben gelingen wird.

Das künstlerische Bewußtsein der Gegenwart und die Mängel desselben. Als die Aufgabe, zu der wir nach Kräften beizutragen wünschen, betrachten wir die Entwickelung des künstlerischen Bewußtseins der Nation, und eine Gleichstellung desselben mit dem, was in den Sphären der Wissenschaft und der Religion bereits erreicht ist, eine Herausbildung desselben zu gleicher Reife. Die moderne Entwickelung in Deutschland begann mit der Religion, es folgten Wissenschaft und Kunst, was die letztere betrifft, namentlich nach Seite des unmittelbaren Schaffens hin. Jetzt handelt es sich um die entwickeltere theoretische Einsicht. Allerdings hat mit den Fortschritten der Wissenschaft im Allgemeinen auch die Erkenntniß des Wesens der Kunst gleichen Schritt gehalten, und die Aesthetik ist mindestens in ihrem allgemeinen Theile im Vergleich mit allen anderen Disciplinen durchaus nicht zurückgeblieben. Indeß findet sich hier doch gerade eine große Lücke, auf die wir vorzugsweise unsere Blicke gerichtet halten und zu deren Beseitigung wir beizutragen wünschen. Die wissenschaftlich festgestellten Principien der Aesthetik zwar behaupten eine gleiche Höhe des Bewußtseins mit allen anderen wichtigsten Sphären des Geistes, in der Anwendung aber auf das Concrete fehlt noch unendlich viel und damit steht im genauesten Zusammenhange der Mangel an gleichmäßiger Durchbildung im Bewußtsein der Nation im Bereiche des Aesthetischen, ein Mangel, der wesentlich auch dadurch verschuldet ist, daß man noch immer nicht die Kunst und die Lehre derselben als einen integrirenden Bestandtheil des Unterrichts anerkannt hat. In den Gebieten der Wissenschaft und der Religion giebt es mit Bestimmtheit herausgearbeitete Richtungen, denen Jeder sich anzuschließen hat; in der Kunst schwimmen, obschon in letzter Zeit viel geschehen ist, die Meinungen sehr oft noch chaotisch durch einander. Dort sind Höhepuncte, bestimmte Stufen erreicht, unter deren Niveau Niemand zurückfallen darf, wenn er nicht als ein gänzlich Ununterrichteter zurückgewiesen werden soll, hier, — namentlich in musikalischen Dingen, so bald es über das rein Technische hinausgeht, — kann Jeder schwatzen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, ohne daß er sofort von der Gesammtheit als ein unberechtigter Eindringling ab und zur Ruhe verwiesen würde. Immer aufs Neue ist man genöthigt, Trivialitäten, die man längst beseitigt glaubte, zu besprechen und zu widerlegen, weil sie fort und fort mit der Prätention, daß damit Etwas gesagt sei, vorgebracht werden. Auch in jenen anderen

Sphären wird natürlich weiter gearbeitet; es giebt Meinungsverschiedenheiten und in Folge davon Kampf und Streit. Dabei bestehen aber durchaus nicht mehr angefochtene Grundlagen; hier fällt man bis auf die ersten Anfänge künstlerischer Erkenntniß zurück. Aus diesem Grunde erklärt sich auch, wie es möglich ist, daß die entgegengesetztesten Urtheile über Erscheinungen laut werden können, die dazu durchaus keinen Anlaß geben. Die allgemeine Kunstbildung ist noch nicht so weit vorgeschritten, daß sie das von gänzlich untergeordneten und nicht mehr berechtigten Standpuncten Ausgehende sofort gewahrte, als das was es ist zu erkennen vermöchte, und das Haltloseste findet immer Einige, die, weil sie noch weiter zurück sind, dasselbe durch ihre Anerkennung stützen und tragen. Eine Hauptaufgabe unserer Zeit in Bezug auf Kunst ist demnach, neben den Fortschritten, die auf den Höhepuncten der Entwickelung anzubahnen sind, eine solche Gleichmäßigkeit der Einsicht in der Gesammtheit herzustellen, damit Keiner unter das allgemeine Niveau ungestraft zurückfallen kann.

Poesie und Musik in ihrer Verbindung. Man hat die Bemerkung gemacht, R. Wagner habe zu Zeiten, z. B. im Sängerkrieg, durch die Aufgabe, das Wesen der Liebe zu ergründen, namentlich aber in der Partie des Wolfram, allzu Abstractes, der musikalischen Sphäre sich Entziehendes, musikalisch zu behandeln unternommen. Zur Widerlegung dieses Irrthums ist Nachstehendes anzuführen. Wenn die Poesie selbstständig sein, wenn in der Verbindung derselben mit Musik eine Vereinigung von zwei selbstständigen Factoren stattfinden soll, so muß erstere eine Seite besitzen, die nicht in der Musik aufgeht, die sie für sich hat, natürlich mit der Einschränkung, daß diese Seite nicht ganz und gar aus der musikalischen Sphäre herausfallen darf, sondern Berührungs- und Anknüpfungspuncte darbietet, so daß die Musik die entsprechende Unterlage abgeben und sich mit der Poesie zu einem Ganzen zusammenschließen kann. Das ist Wagner in herrlicher Weise gelungen, wie in diesem Beispiel, so überhaupt in seinem Kunstschaffen, das ist gerade das Neue, das Hervorstechende, die ächte Vereinigung der Künste, der zu Folge jede trotz des innigsten Zusammenwirkens zugleich eine Sphäre für sich behält, im Gegensatz zum alten Verfahren, wo die Poesie nicht Poesie sein durfte, sondern gänzlich in das Bereich der Musik hereingezogen wurde.

Fr. Br.

Literaturblatt.

A. E. Brachvogel, **Der Usurpator.** Dramatisches Gedicht in fünf Acten. Leipzig, Hermann Costenoble. 178 Seiten.

Es mag selten vorkommen, daß ein und derselbe Autor so verschiedenartige Urtheile von einer und derselben Seite her empfängt, als es mit Brachvogel in d. Bl. der Fall gewesen ist. Gänzliche Verurtheilung, Anerkennung seiner bedeutenden Anlagen mit theilweiser Verwerfung des bereits Geschaffenen, und wiederum Anerkennung des Geschaffenen mit nur geringen Einschränkungen, dann wieder Zurückführung des Lobes auf ein geringeres Maß — das etwa sind die Stadien, welche der Verfasser des „Narciß", „Adalbert vom Babanberge" und des „Mondecans" in unserer Monatsschrift durchzumachen gehabt hat. Es ist nicht schwer, nach diesen Vorgängen, im Hinblicke auf das soeben erschienene neueste Werk, ein endgültiges Urtheil festzustellen; alle schlechten Eigenschaften der ersten Productionen zeigen sich hier in weit verstärktem Grade, gleichzeitig sind die lobenswerthen fast gänzlich zurückgetreten; das Ganze bietet also ein Bild des Verfassers in möglichster Schärfe dar, wie es nach den Eigenthümlichkeiten seiner dichterischen Anfänge und seiner gesammten Laufbahn als Ergebniß erwartet werden durfte. Es zeigt sich nunmehr immer noch mit unwiderleglicher Bestimmtheit, daß Brachvogel ein Mann von hervorragender Phantasie, von einer specifisch theatralischen Erfindungskraft ist, die bei guter, d. h. sich selbst beschränkender Verwendung für ein lebenslängliches reiches Wirken ausreichend genannt werden darf. Leider steht diese Phantasie ganz und gar unvermittelt, auf sich selbst beschränkt, da. Alles, was außerdem den Poeten zum großen Dichter machen könnte: die weise Verwendung der Mittel; ein Gefühl nicht nur von bedeutender Intensität — dieses besitzt Brachvogel — sondern auch von einem Adel, der nirgend sich hinreißen läßt, der unter allen Bedingungen Herr seines sittlichen Bewußtseins bleibt; eine geläuterte Bildung, die für jeden ergriffenen Stoff die passende Einkleidung findet, und nur diese anwenden mag, und welche vor jedem äußerlichen Effecte als vor einem Mißbrauch des Geistes zurückschreckt; jene Hoheit der Seele endlich, die lieber auf den geräuschvollen augenblicklichen Beifall verzichtet, als den Forderungen des Geistes Abbruch thut — diese Kennzeichen hervorragender Künstlernaturen fehlen Brachvogel in bedauernswerther Weise. Ein rasches Erfassen, die blitzartig thätige Phantasie haben ihn bei Beginn seiner Laufbahn Einzelnes glücklich gelingen lassen; er hat sich dann mit den Theilen begnügt, ist auf früh verwelkten, im Treibhause gezogenen Lorbeern eingeschlafen, hat es verabsäumt, die getrennt liegenden Functionen seines Geistes nach Kräften gleichmäßig zu bilden, weiter zu entwickeln, und ist so in unverhältnißmäßig kurzer Zeit bei einem Puncte angekommen, wo von einer Kritik seiner Schöpfungen kaum noch die Rede sein kann. Vernachlässigung der Kunstbildung wäre im vorliegenden Falle vielleicht das geringere Uebel zu

nennen; wenn ein Mann nach so vielen Erfahrungen sich daran giebt, einen historischen Stoff zu behandeln, der, wie im vorliegenden Fall Cromwell es thut, den höchsten Ernst geschichtlicher Studien und im Dichter selbst einen eisernen Charakter voraussetzt — und dieser Dichter statt der historischen Thatsache ein Zerrbild hinstellt, das dem Publicum der Vorstadttheater zum Gespött dienen könnte, so überwiegt der Tadel charakterlosen in den Tag hinein Arbeitens weitaus denjenigen mangelnder ästhetischer Reife. Wir schweigen also in diesem Falle gern von den ohnehin augenfälligen zahllosen Gebrechen der ganzen Anlage, von den Unwahrscheinlichkeiten und Lächerlichkeiten der Handlung, von der Farb- und Marklosigkeit sämmtlicher Charaktere, von der schwankenden, matten, weinerlichen Zeichnung Cromwell's selber — der künstlerische Ruin Brachvogel's dürfte schon nach dem Vorgange des „Mondecaus", im Gebiete der Tragödie wenigstens, als bestimmt angenommen werden. Jene sittliche Laxheit aber, jene Keckheit, die zu untergeordneten Zwecken selbst das Höchststehende im Leben der Völker herabzuzerren, selbst das durch große Zwecke und segenreiche Erfolge Verherrlichte in Carikatur umzusetzen sich bemüßigt findet, soll und darf nicht stillschweigend hingenommen werden. Derjenige Dichter, welchem das Erhabene zu hoch, das Gewaltige zu fern liegt, möge sich an das Anmuthige oder Reizende halten — es giebt im Bereiche der Kunst soviel berechtigte und des Erfolges sichere Sphären, daß kein Talent um ausdauerndes Wirken auf dem ihm zusagenden Felde besorgt zu sein braucht. Nur sollte man nicht den Mann, den unsere Jugend verehren darf, zum Zwecke kurzweiliger Unterhaltung mit einem Schwall von mattherzigen Redensarten umgeben, ihm Motive unterlegen, deren sich die ausgesprochene Mittelmäßigkeit noch schämen müßte, ihn zu einer Umgebung in Beziehung setzen, die selbst den Schwächling als einen Helden erscheinen lassen würde. Das heißt sich an der Wissenschaft und ihren Zielen wie an der Schönheitslehre versündigen, das heißt Mißbrauch treiben mit Kräften und Mitteln, deren normale Verwendung, in bescheidenen Grenzen, immerhin Vortreffliches zu schaffen im Stande sein würde, es heißt mit einem Worte schlechte Kunstwerke schaffen.

Eugen Labes, **Ernst Moritz Arndt.** Ein Büchlein für das deutsche Volk. Jena, Carl Doebereiner. 127 Seiten.

„Dem Leser freundlichen Gruß", so heißt es im Vorwort zu diesem freundlichen Büchlein, „und herzlichen Dank den Freunden Arndt's, die mich durch freundliche Mittheilungen gefördert." Wir brauchen nach diesen freundlichen Zeilen wol nicht erst zu versichern, daß der Verfasser, der den Lebenslauf seines sonderbar rasch auf den Sockel des Ruhmes erhobenen Helden in freundlicher Weise schildert, auf die freundliche Theilnahme aller Derer zu rechnen hat, die mit den Begriffen „Patriotismus" und „Haß gegen die fremden Gewaltherrscher" ihre menschliche Bestimmung erfüllt glauben. Dem Gebildeten muß Arndt's Bedeutung als eine untergeordnete

und die augenblickliche Begeisterung als eine Umschreibung der Sorge für das liebe Eigenthum, als eine Bemäntelung wohlbegründeter Furcht erscheinen.

S. H. Mosenthal, **Düweke.** Drama in fünf Aufzügen. Leipzig, Veit u. Comp. 140 Seiten.

Der Verfasser dieses Dramas ist in den „Anregungen" selten genannt worden, und zwar mit Fug und Recht, da sein Talent sich nirgendwo über die Sphäre der unterhaltenden, stofflich spannenden Mittelmäßigkeit erhebt. Seine „Deborah" vermochte durch ihre humanistisch anklingende Tendenz weiche Seelen auf Augenblicke zu fesseln, in allen ästhetischen Beziehungen ist schon dieser erste, äußerlich genommen, glückliche Wurf als ein verfehltes Product zu bezeichnen. Composition und Charakterzeichnung sind geschlossener, fertiger im „Sonnwendhof", die geistige Grundlage aber ist hier noch ärmlicher, der ideelle Fond noch geringfügiger, als in jenem erstgenannten Werke. Das vorliegende Drama „Düweke" kommt auch nicht einmal mehr den blos technischen Forderungen nach; die an und für sich auf den ersten Blick interessante, bei näherer Prüfung dramatisch gänzlich unbrauchbare Anekdote des „Täubchen von Amsterdam" ist mit beliebten politischen Wendungen und Gemeinplätzen zusammengeschweißt, die Handlung zerstückt, die Zeichnung der Personen verworren oder ohne Schärfe, und somit auch die Motivirung nicht selten krankhaft oder doch ungenügend. Wir fürchten, daß aus diesen Gründen, die das Wesen der Sache betreffen, auch die zahlreichen äußerlichen Schönheiten: die gefällige, charakteristische Diction und eine ungekünstelte Empfindung, nicht recht zur vollen Wirkung kommen werden. Es zeigt sich in Allem ein gefälliges Talent zur novellistisch-breiten Schilderung; die sittliche Hoheit, die Verstandesschärfe, der organisatorische Blick des echten Dramatikers fehlen ganz und gar.

Leopold Stein, **Die Hasmonäer.** Historisches Drama in fünf Acten. Frankfurt a. M., Franz Benjamin Auffarth. 144 Seiten.

Philipp Heinrich Wolff, **Dramatische Werke.** I. Makkabäus. Drama in fünf Aufzügen. 72 Seiten. — II. Mohammed. Drama in fünf Acten. 71 Seiten. — III. Wilhelm von Oranien. 98 Seiten. Berlin, Ed. Bloch. (L. Lassar's Buchh.)

E. Buchholz, **Dramatische Dichtungen.** 1. Herculanum, dramatisches Gedicht in fünf Acten. — 2. Der Renegat, historisches Drama in fünf Acten. Clausthal, Grosse'sche Buchh. 211 Seiten.

Wir fassen diese Dramen sämmtlich in eine Besprechung zusammen; ihre geistige Verwandtschaft ist so auffällig, ihr specifisch-ästhetischer Werth ausnahmslos so gering, daß sich recht wohl mit den nämlichen Worten über das eine sagen läßt, was von dem anderen gilt. Ein hausbacken tüchtiger Geist blickt allenthalben hindurch, von einem Erfassen der großen

historischen Gesichtspuncte aber, von einer Beschränkung auf das Bedeutsamste in den behandelten Stoffen ist kaum die Rede. Am treuesten spiegelt sich der Ernst der Geschichte in Stein's „Hasmonäern"; sie sind zugleich in der Composition am glücklichsten, in der Diction am gewaltigsten. Wolff zeigt in jedem seiner drei Dramen die Anläufe zu einem wackeren Dichter, man merkt das Streben nach edlerer Gestaltung, als sie unsere heutige Bühne liebt, aber es bleibt bei den Anläufen. „Mohammed" verkommt in Weichlichkeit und Verschwommenheit, „Makkabäus" zerfällt in patriotische Phrasen; ohne innere Begründung dienen die sämmtlichen Personen nur als Träger landläufigen rhetorischen Schwulstes; eben so wenig tief und zugleich zerfahrener erscheint „Wilhelm von Oranien", ein vaterländisches Rührstück von biederer, herzlicher Einfalt. — Buchholz steht mit seinen beiden Versuchen noch eine Stufe niedriger; ihre ganze Art und Weise der Composition, Charakterzeichnung und Diction entzieht sich dem Urtheil so sehr, daß wir nur wünschen können — sie wären gar nicht erschienen. Derlei Dilettantenarbeit überschwemmt den Büchermarkt und erschwert mehr als billig eine Beachtung der etwa erscheinenden wenigen werthvollen Werke.

August Schürmann, **Der Rechtsschutz gegen Uebersetzungen in den internationalen Verträgen zum Schutze des literarischen Urheberrechts.** Vom Standpuncte des literarischen Verkehrs. Leipzig, Selbstverlag des Verfassers. 42 Seiten.

Die Zerfahrenheit der Ansichten im Bereiche des literarischen Rechts läßt von vornherein jeden Versuch zur Aufhellung fraglicher Puncte, zur Beseitigung langwieriger Zweifel, zur Geltendmachung logisch begründeter Anschauungen als höchst willkommen erscheinen; zumal, wenn diese Unterweisung aus der Mitte desjenigen Standes, von einem Buchhändler ausgeht, der mit unumgänglich nothwendiger allgemeiner Bildung doch auch das genaue Quellenstudium in diesem besonderen Falle — und denjenigen praktischen Blick verbindet, den eben nur die Praxis selbst zu schärfen vermag. Von diesen Gesichtspuncten ausgehend legen wir obengenannter Schrift einen nicht geringen Werth bei, sie wird vielleicht mehr als irgend eine andere aus dem Lager der Juristen oder von Buchhändlern herrührende frühere dazu beitragen, die bessere Ueberzeugung zu verbreiten. Daß diese Ueberzeugung in der betreffende Sache sich nicht den im Laufe dieser Jahre geschlossenen Verträgen einzelner Staaten gegen das freie Uebersetzungsrecht zuwenden wird, davon sind wir für unsere Person mit dem Verfasser einverstanden; wir pflichten ihm zugleich bei, daß jedwede Uebersetzung nicht als mechanische Vervielfältigung, sondern als geistige Production und jedes Hemmniß als ein Eingriff in die Rechte des Geistes zu betrachten ist. Wir pflichten ihm schließlich auch darin bei, daß es die geistigen Strömungen der Völker unter einander hemmen und außerdem die Erwerbsquellen eines ganzen Standes mindern heißt, wenn man die Freiheit der Ueber-

setzung einschränkt, und wünschen, daß die bereits bestehenden Verträge bald ihre Endschaft erreichen, unter allen Umständen aber keine weiteren hinzukommen mögen.

P. L.

Melusine. Roman von Karl Frenzel. Breslau, Eduard Trewendt, 1860.

Melusine! Der Name ist nicht umsonst für den Titel wie für die Heldin gewählt. Da ist wieder einmal eines jener unheimlichen Geschöpfe, halb Schlange, halb Göttin, eingeführt werden ins moderne Leben; das non plus ultra eines gemischten Charakters. Melusine ist die Tochter eines armen Pfarrers auf vergessenem Haidedorf. „Du bist schön und kannst mit Deiner Schönheit vielleicht ein glänzendes Loos gewinnen — und wirst doch verkümmern und elend sterben wie Deine Mutter, wie Dein Vater!" — Aus einem Hause in das andere wandernd, Lehrerin, Vorleserin, Gesellschafterin, welches konnte sie ihre Heimath nennen? So finden wir sie als Gesellschafterin der Gräfin Hildegard auf einem einsamen Schloß am See, diese kalt, sittsam und verschlossen, jene Melusine ein Wesen voll Gluth und Leben, das über alle Schranken hinausstürmen möchte, in diesem Moment klug berechnet, im nächsten ihren Leidenschaften erliegt. Darum auch in allen Männer, mit denen sie in Berührung kommt, ein Schwanken zwischen Beiden, ein Schwanken zwischen der transscendentalen und der realistischen Erscheinung und keine Versöhnung weder in der Erzählung, noch bei dem Leser, weil kein Wesen im Buche sich findet, das solche Gegensätze vermitteln könnte; nur ein jäher Tod muß sie lösen, aber für die Zurückbleibenden kommt es trotzdem zu keinem harmonischen Schluß, in Dissonanzen schließt das Ganze, wie es begonnen. Graf Cäsar betrachtet sich als Hildegards Verlobter und Melusine als seine Geliebte, sie knüpft nur Berechnung an ihn, der Maler Robert betet Hildegard an wie eine Heilige und fühlt sich von Melusine verlockt, indeß sie mit Beiden ein frevelhaftes Spiel treibt, liebt sie selbst wirklich Horaz Wildherz, den einstigen Geliebten von Hildegards Mutter — und auch Horaz schwankt zwischen beiden Elementen und verlobt sich mit Melusine mehr aus Mitleid, als aus Liebe. Am Tage vor ihrer Hochzeit endet sie in ihrem Schuldbewußtsein ihr Leben im See, nachdem Robert von Cäsar ermordet ist und Hildegard erfahren hat, daß es ihr Bruder war, den sie liebte. Dies ist in kürzesten Worten der Inhalt des Romans — psychologische Probleme mit einer Lösung, die wenig Befriedigendes hat.

Dennoch gehört, von einer anderen Seite betrachtet, dieser Roman mit zu dem Schönsten, was in neuerer Zeit geschrieben worden. Er enthält eine Fülle feinster Charakteristik und meisterhaft geschilderter Situationen. Frenzel's Styl ist immer im Dienst aller drei Grazien zugleich, seine Schilderungen einzelner Scenen, namentlich auch der Natur und ihrer wechselnden Erscheinungen, des Landschaftlichen in verschiedenster Beleuchtung, sind wahre Meisterwerke, bald von glühender Pracht, bald vom zartesten Duft

überhaucht. Es ist eine Prosa voll blühender Poesie, ganze Seiten gestalten sich zum reizendsten Gedicht. So wird man an dies Buch gefesselt durch unzählige bestechende Eigenschaften, die sich mehr auf seine schöne Form als auf seinen Werth als Ganzes beziehen — und so erscheint uns am Ende dieser Roman selbst als eine — Melusine, ein Wesen zusammengesetzt aus naturalistischer Gluth, blühender Poesie und geistreich klügelnder Berechnung — aber ohne jene höhere Weihe der Schöpfungskraft, die nur in der Vollendung des Ganzen sich bewährt. L. O.

Erzählungen eines alten Herrn. Von Gustav vom See. (G. von Struensee.) Breslau, Eduard Trewendt. 1860.

Dem zuletzt besprochenen Roman: „Vor fünfzig Jahren" desselben Verfassers ist schnell dieser Novellenband gefolgt; er schließt sich jenem gewissermaßen an, denn der „alte Herr" erzählt eben auch, was vor fünfzig Jahren sich zugetragen. Die erste Erzählung: „Der Mönch" spielt wie der genannte Roman in der Napoleonischen Zeit und endet nach dem Friedensschluß. Die Novelle theilt in jeder Beziehung die Vorzüge und Schwächen des Romans, sie beginnt äußerst interessant, verliert sich dann aber zu sehr in die Kriegsgeschichte jener Zeit. Der Oberst von Velsen und seine Tochter Toni sind Figuren aus dem Roman, nur daß sie andere Namen haben. — „Stabat mater" ist eine sehr zart geschriebene Pièce aus der Zeit der französischen Revolution. Margot, die Tochter französischer Aristokraten, liebt ihren Lehrer, den bürgerlichen Arnaud, einen Freund Dantons. Vom Vater bei ihrer Liebeserklärung nach dem Orgelspiel des Stabat mater überrascht, wird der Lehrer natürlich aus dem Hause gejagt und die Tochter hat später nur die Wahl: einen Anderen zu heirathen oder in ein Kloster zu gehen. Sie wählt das Letztere. Als die Revolution die Klöster aufhebt, hält sie sich dennoch an ihr Gelübde gefesselt, weigert sich, Arnaud zu folgen und geht wieder zu ihrem Vater. In der Schreckensherrschaft zum Tode verurtheilt, rettet sie Arnaud durch seine Fürsprache bei Danton, sie pflegt ihn später als barmherzige Schwester und zuletzt stirbt das Paar getrennt, aber zugleich unter den Klängen des Stabat mater. Entspricht nun auch Margots überspanntes Beharren unserer Anschauung nicht, so müssen wir doch wiederholen, daß die Novelle im Ganzen und Einzelnen sehr poetisch gehalten ist. Erheiternd dagegen wirkt „Die wiedergefundene Jugend", eine Geschichte aus dem Riesengebirge. Ein wohlhabender und glücklicher Fabrikant, der eben seine silberne Hochzeit gefeiert, stimmt nur darum nicht ganz in die Zufriedenheit seiner Gattin mit dem Schicksal ein — weil er doch nicht mehr jung sei. Er wünscht das noch einmal werden zu können, dabei aber die Erfahrungen seines bisherigen Lebens zu haben, sie zu nützen. Ein Traum bringt ihm die Erfüllung seines Wunsches. Er wird wieder jung — aber mit seinen Erinnerungen und Erfahrungen fühlt er sich nicht wohl unter den jungen Leuten, und unter den alten ist er auch nicht gern gesehen, weil er sich herausnimmt, Alles besser zu wissen, als sie. Da er eben nicht innerlich jung ist, verlacht ein junges Mädchen

seine pedantische Liebeserklärung, und da er nur dem Verstande folgen will, heirathet er ein gealtertes, unliebenswürdiges Mädchen nur um des Vermögens willen. Aber seine Frau behält sich die Verwaltung desselben vor, er darf kein eigenes Geschäft anfangen und sie macht ihm das Leben zur Hölle; im Begriff es sich zu nehmen erwacht er, und dankt nun Gott, sich bei seiner Lebensgefährtin zu finden, die ein armes Mädchen war, als er sie heirathete, wie er ein kleiner Anfänger, und mit der er es doch, freilich durch Mühe und Arbeit, zu einer glücklichen und angesehenen Existenz gebracht hat. — „Das Marienbild", eine Reiseerinnerung, ist eine ziemlich werthlose Zugabe. L. O.

Notizen.

Neue Dramen sind in letzter Zeit, seit die Wintersaison beendet und ein neues Theaterjahr noch nicht angebrochen ist, wenige erschienen. Ein Gastspiel zweier Koryphäen des Wiener Hofburgtheaters, der Frau Rettich und des Hrn. J. Wagner, brachte uns vor einige Wochen auf dem Leipziger Stadttheater eine Tragödie von Gustav zu Putlitz, „Don Juan d'Austria". Die schwungvolle Diction, der blendende, ritterliche Anstrich des Helden, welche in Wagner eine so bezeichnende Vertretung fanden, bestachen den größeren Theil des Publicums in einer Weise, daß für die durchgreifenden, zahlreichen Schwächen des Stückes kaum hie und da ein offenes Auge sich zeigte. In Wahrheit steht dieser „Don Juan" dem „Testament des großen Kurfürsten" in all denjenigen Beziehungen nach, die den tragischen Styl von der Sphäre des Conversationsstückes scheiden. Von großen gesunden Motiven ist kaum eine Spur zu finden, die Handlung löst sich in schönrednerische Einzelheiten, die Charakteristik in einen Wortschwall auf, der weder in Beziehung zur Eigenthümlichkeit der einzelnen Personen, noch zur Composition im Ganzen und Großen steht — es ist die alte Misère aller lyrisch angelegten Naturen, die an den strengen Forderungen der Dramatik scheitern, aber zum Ersatze die augenblickliche Zufriedenheit eines wenig vorbereiteten, Wenig verlangenden und durch Wenig zu ergötzenden Publicums für sich haben. — In Berlin sollen mit Beginn der neuen Saison Freytag's „Fabier" zur Darstellung gelangen; auch spricht man von einer Aufführung der Kleist'schen „Hermannsschlacht" in einer Bearbeitung von F. Wehl auf irgend einer Bühne. Wer es weiß, daß der Werth dieses genialen Dramas hauptsächlich in dem kecken Uebermuth liegt, der durch jede Bearbeitung leiden muß, wird sich kaum über diese Nachricht freuen können.

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig. Druck von Alexander Wiede.

Ueber das Textbuch zu „Tristan und Isolde“ von R. Wagner.

Nebst einer Feststellung der Hauptstützen für die dramatische Wirksamkeit.

Von

F. F. Weber.

(Fortsetzung.)

Der erste Act spielt auf einem Schiffsdeck, durch Vorhänge getheilt. Auf ihm befindet sich Isolde mit ihrer Dienerin Brangäne. Tristan, der Held und Erbe König Marke's, hat die junge Iren-Fürstin, Isolde, für seinen Herrn und Oheim kämpfend erworben, und führt ihm nun dieselbe zu. Isolde war einst die Geliebte des Helden Morold, den ihr Tristan erschlagen; derselbe Tristan, der einst nach dieser That als wunder Held von ihr gepflegt worden, den sie aber endlich als den Sieger Morold's erkannt, dem sie mit gezücktem Schwert gegenüber gestanden, um den erschlagenen Geliebten zu rächen, den sie Aug' in Auge nicht im Stande gewesen war zu tödten, um den sie das Gebot der Rache vergessen, und den sie geheilt. Als Dank dafür kommt dieser selbe Tristan, wirbt kämpfend für seinen alten Oheim um sie, und führt sie nun wider Willen diesem zu. Die junge Fürstin kann sich nicht verhehlen, sie liebt Tristan, und ist tief verletzt durch dessen empörenden Undank.

Tristan ist von Isolden geheilt, auch **sein** Auge ist dem ihrigen damals begegnet, als sie um Morold die Rache vergaß; allein **er** war nur ein Dienstmann, und Isolde eine Fürstin; er wagte nicht um sie zu werben; er warb sie also wol für seinen Oheim und Herrn, um

in ihrer Nähe zu sein. An der Seite Tristans erscheint als ein secundirendes Element sein Diener Kurwenal.

Dieserart ist das Verhältniß der erscheinenden scenischen Haupt-Elektricitäten. Sie berühren sich anfänglich durch die Dienerschaft vermittelt, endlich unmittelbar. In einem Trank, der tödtet, will Isolde mit Tristan die Sühne um den ungerächt gebliebenen Morold trinken, die Dienerin reicht aber in ihrer Verwirrung einen Trank, der nicht tödtet, sondern der die Leidenschaft der Liebe in Beiden entflammt.

Eine selbständige, psychische Berührung findet dann noch statt zwischen Isolde, die dem Verhängniß grollt, dem sie durch Tristan's Undank verfallen ist, und der Dienerin Brangäne, die jene mit ihrem Geschick auszusöhnen sucht. Ferner singt ein junger Seemann ein Lied, mit Hülfe dessen der Dichter die elektrischen Strömungen in Bewegung treten läßt. Die psychischen Berührungen, die sonst noch vorkommen — die Zwiegesänge zwischen Brangäne und Tristan, zwischen Kurwenal und Brangäne — sind minder selbständig, wenn auch hinlänglich elektrisch gespannt; sie stehen unter dem Einfluß der Hauptströmungen, und leiten sich aus ihnen her.

Aus dieser Darstellung schon ist zu ersehen, eine wie ganz andere dramatische Haltung in diesem Bau zu finden ist, als wie wir sie in den bekannten Werken W a g n e r's antreffen.

Das lyrische Wesen der Musik übt zwar auch hier seinen Einfluß auf die Gestaltung des Ganzen aus, aber es wird der Lyrik niemals gestattet, über das Maß hinaus zu herrschen, das ihr die Scene überall einräumt. Um den Aufbau des ersten Actes genau übersehen zu können, setze ich den Grundriß seiner dramatischen Gestaltung hier vollständig her.

Seemann. (Vom Mast herab gehört.) Lied. Irisches Kind, sind's Deiner Seufzer Wehen, die mir die Segel blähen?

Isolde. Wer wagt mich zu höhnen? (Zu Brangänen.) Wo sind wir?

Es ist nöthig, hier schon darauf aufmerksam zu machen, wie die lyrische Einleitung eines Liedes in Isolden sogleich scenisch zündet. Sie findet Hohn in dem Liede, und die Figur zeigt uns damit nicht nur ein erregtes Innere, sondern sie giebt uns auch zugleich Aufschluß über den Charakter der Situation, unter deren Einfluß sie sich befindet. Einen solchen Aufschluß über die äußeren Verhältnisse, die vorliegen, giebt die Scene auch später unausgesetzt, aber es ist stets die Offenbarung eines aus der Situation sprechenden Inneren, mit dem sich uns das Licht über die nothwendig bekannten äußeren Umstände aus-

breitet. Shakspeare ließ in einem Prologe sagen, was das Auditorium wissen sollte, man richtet auch oft einen ganzen Auftritt ein, um in scenischer Form nothwendige Mittheilungen zu machen; Wagner theilt uns die großen Umständlichkeiten, die wir nothwendig wissen müssen, durch seine Figuren mit; aber er läßt sie dabei erregt aus der Situation sprechen: so daß uns der nothwendige, nicht-scenische Inhalt nicht nur in scenischer Form, sondern auch scenisch belebt zufließt. Wer die scenische Form genauer kennt, und mit ihr dies nothwendige Uebel, und nun gar mit Musik zu bewältigen, und sieht, wie der Autor alle Aufschlüsse giebt, ohne daß wir in ihnen auch nur den leisesten Anflug einer Mittheilung dabei ahnen, der muß die feine Geschicklichkeit bewundern, mit der Wagner dies unscenische Element in das scenische Leben verwebt hat. — Wir verfolgen die Scene weiter.

Isolde. Wo sind wir?

Brangäne. Noch heute sicher am Ziel.

Isolde. Nimmermehr!

Brangäne. Was hör' ich?

Isolde (wild). Empöre dich Meer, und verschlinge uns alle!

Brangäne. Was quält dich?

Isolde. Oeffne dort weit . . (Der Vorhang wird zurückgeschlagen, man sieht auf dem Hinterdeck Tristan und Kurwenal.)

Wir sind hiermit am scenischen Austrage des ersten Dialogs angekommen.

Man wird nicht verkennen können, sieht man auf den Grundriß des angeführten Dialogs, daß die Schritte in ihm hinlänglich kurz und gedrängt ihr scenisches Ziel, die Oeffnung der Vorhänge, erreichen; auch zeugen Isoldens Worte von einer starken Erregung, das heißt also, von vielem elektrischen Leben. Mit dem sichtbar gewordenen Tristan gewinnt nun die Scene auch elektrische Spannung, die der weitere Verlauf der Scene unausgesetzt erhöht.

Isolde. (Auf Tristan schauend.) Mir erkoren — mir verloren — (unheimlich lachend) was sagst du von jenem Mann?

Brang. Von wem?

Isolde. Von dem, der vor mir das Auge dort niederschlägt.

Brang. Dem hochgepriesenen Helden Tristan?

Isolde. Ja. Er, der mich als Leiche seinem Herrn bringt. Geh', sag ihm, daß er zu mir komme.

Brang. Soll ich ihn bitten?

Isolde. Sage, befehlen läßt seine Herrin. (Die Dienerin geht auf Tristan zu, neben dem Kurwenal liegt.)

Ich bemerke hier: Das elektrische Leben der Scene tritt zurück und behält nicht mehr eine Bedeutung ersten Ranges, wenn über ihm die elektrische Spannung der Situation erscheint. Es ist diese der stärkere scenische Reiz, der das elektrische Leben schon als eine nothwendige Bedingung voraussetzt, ja, dies Leben selbst hervorbringt. Und jedes Gemüth, wenn es sich aufmerksam prüft, wird sogleich fühlen, daß sich die Spannung im Vorgange um ein Bedeutendes erhöht, sowie die Dienerin auf Tristan zuschreitet, um den erhaltenen Befehl zu überbringen.

Kurwenal. Hab' Acht Tristan.
Tristan. Von meiner Herrin?
Brang. Tristan, Isolde wünscht dich zu sehen.
Tristan. Sie grämt die lange Fahrt, die geht zu Ende.
Brang. Meine Herrin will, daß du zu ihr kommst.
Tristan. Ich komme und geleite sie zu Marke, sowie wir landen.
Brang. Du solltest sogleich kommen.
Tristan. Ich bin ihr zu Dienst, aber ich stehe am Steuer.
Brang. Du höhnst mich? Isolde ist deine Herrin, und ich bin nicht gesendet zu bitten, sondern sie läßt befehlen.
Kurwenal. Oho! Nichts von Herrin. Ihr schicktet Morold zu uns nach Zins, Tristan erschlug ihn, und Er sandte Morolds Haupt als Zins euch zu. So geht also, und sprecht nicht von Herrin. (Tristan verweist dem Diener seine Rede.)

Die Dienerin kehrt zurück. Isolde, welche die Worte des Kurwenal gehört, ist empört davon. Die Dienerin schließt die Vorhänge wieder, und bleibt mit ihrer Herrin allein in der Scene sichtbar.

Mit dieser Unterredung haben sich die Haupt-Elektricitäten der Scene berührt. Es ist noch nicht unmittelbar geschehen, sondern nur erst durch die Vermittlung der Diener — durch Brangäne einerseits, und Kurwenal andererseits —; aber ihre Berührung ist so stark und feindlich gewesen, daß sie der einen sichtbar bleibenden Hauptströmung — Isolden — eine tiefe Erschütterung mittheilt.

Hier läßt der Autor nun eine jener Flächen erscheinen, in denen das scenische Leben zurücktritt, und die uns eine Einsicht in ein tief und mächtig erregtes Gemüth eröffnen. Flächen dieser Art erscheinen in dichterischen Meisterwerken gewöhnlich als Lieblingsscenen; sie machen auch durchaus nicht den Eindruck der Ebbe im scenischen Wogenschlage, vielmehr erscheinen sie als Blüthenkronen, die aus den Höhen der Scene natürlich emporwachsen. Und es ist leicht einzusehen, daß solche lyrische Flächen noch viel bedeutsamer sein müssen im Scenenbau der Musik, als sie es für den Dichter sind. Bevor ich den Grundriß dieser

Fläche gebe, bemerke ich noch, daß die gedrängte Art und Weise, wie hier der Dialog gegeben erscheint, nicht etwa ein Nothbehelf ist, um einen Ueberblick über die ganze Scene zu geben, keineswegs; — sondern, so wie der Dialog hier gegeben — stets nur seinem Sinne nach — müssen wir ihn zu lesen verstehen, um seine Wahrheit, und das elektrische Leben in ihm prüfen zu können. Dies ist die Gestalt, auf der sich seine Wirksamkeit begründet; es ist auch die Gestalt, die uns die Kraft und Beschaffenheit der Impulse allein genau offenbart, die die Gemüther sich gegenseitig mittheilen, und nach der die Ausdehnung der Rede zu bemessen. Für die Ausdehnung selbst aber ein Maß zu geben, würde, Wagner gegenüber, eine Anmaßung sein. Denn wenn ein Autor ein Werk hinstellt, dem der Geist der Scene und der Geist der Musik beide so treu zur Seite stehen, so müssen wir diesen Autor mit seinen Achtung gebietenden Fähigkeiten als im Besitz **des Urtheils** oder **des sicheren Tactes** halten, der am treffendsten die neuen Maße für die musikalische Scene zu bestimmen geeignet ist.

Der Grundriß des kommenden Vorgangs ist folgender.

Brangäne. O, dies zu dulden!

Isolde. Was sagt Tristan?

Brang. Er wich aus.

Isolde Und als du deutlich mahntest?

Brang. Da sagte er, er dürfe das Steuer nicht verlassen. Und als ich deinen Befehl aussprach, antwortete Kurwenal —

Isolde. Den hab' ich vernommen. O Undank. Krank, und unter falschem Namen kam dieser Tristan zu mir, und als ich in ihm denjenigen erkannte, der mir Morold erschlug, und ich das Gebot der Rache mit gezücktem Schwert an ihm vollziehen wollte, da jammerte mich sein; ja, der Blick, mit dem er mir ins Auge sah, beschwerte mein Herz, ich heilte ihn, und ließ ihn in die Heimath zurückkehren.

Brang. Das war damals Tristan?

Isolde. Derselbe. Mit tausend Eiden schwor er mir Dank und Treue, und nun ist er dafür gekommen, mich mit Gewalt dem alten Marke als Weib zuzuführen, — dem zinspflichtigen Könige.

Brang Niemand aber sah an dir, bis jetzt, daß dies Loos dir Kummer bereite.

Isolde. O blinde Augen! Tristan kann mich wider meinen Willen für einen andern freien, dafür fluche ich dem Verruchten, und dafür stirbt er mit mir!

Brang. Komm, höre mich. Wie kannst du ihm fluchen. Er ist Marke's Erbe, aber er entsagt dem zu deinen Gunsten; er würde also einst Fürst sein, aber er zieht es vor, dich seine Königin zu nennen; und Marke, dem er dich freit, ist ein Mann von Macht und persönlichem Adel.

Isolde. Den Mann meiner Liebe sehe ich dann ungeliebt stets in meiner Nähe.

Brang. Isolde, du? und ungeliebt? Aber es gab mir auch die Mutter einen Trank mit auf die Fahrt, der durch Zaubergewalt Liebe wirkt.

Isolde. Ich kenne die Tränke der Mutter, bringe sie her. Rache will ich für seinen Verrath, und Rache für mein Herz.

Brang. Dies ist der Trank für dich. (Sie zeigt auf den „Liebestrank".)

Isolde. Nein, für mich ist dieser. (Sie nimmt den „Todestrank".)

Brang. Der Todestrank?

Von hier ab spielt das äußere Ereigniß der Landung, und die Ankunft Marke's, mit in die Scene hinein.

Schiffsvolk. Die Segel ein. Ho, he.

Isolde. Weh' mir, nahe das Land.

Kurwenal (durch die Vorhänge eintretend). Es bittet Tristan, ihr Frauen, sich zu rüsten.

Isolde. Sage Tristan, bevor ich das Land betrete an seiner Seite, fordere ich von ihm Sühne für ungesühnte Schuld.

Kurwenal Ich melde ihm dies. (ab.)

Isolde. Leb' wohl, Brangäne.

Brang. Was meinst du?

Ich mache auf die Lebhaftigkeit des nun folgenden Dialogs aufmerksam.

Isolde Gieb mir jenen Trank.

Brang. Welchen?

Isolde. Diesen. (Sie nimmt das Fläschchen, und giebt es der Dienerin.)

Brang. (Empfängt den Trank). Wie?

Isolde. Sei treu.

Brang. Für wen soll er —

Isolde. „Der mich betrog".

Brang. Tristan?

Isolde. „Trinke mir Sühne".

Brang. (zu Isoldens Füßen). Schone mich!

Isolde. Schone du mich.

Brang. O tiefstes Weh!

Isolde. Gehorchest du mir nun?

Brang. O höchstes Leid!

Isolde. Bist du mir treu?

Brang. Der Trank?

Kurwenal tritt ein und meldet Tristans Ankunft. Tristan tritt ein. Die elektrischen Hauptströmungen stehen sich in dem folgenden Auftritt endlich unmittelbar gegenüber.

Tristan. Sagt, Herrin, was wünscht ihr?

Isolde. Das wüßtest du nicht und miedest mich doch bis jetzt?

Tristan. Mich hielt Ehrfurcht fern.

Isolde. Lag auch Ehrfurcht im Ungehorsam?

Tristan. Gehorsam bannte mich.

Isolde. Rieth dein Dienst dir Unsitte?

Tristan. Die Sitte verlangt, daß der Brautwerber die Braut meide.

Isolde. Warum?

Tristan. Fragt die Sitte.

Isolde. Die Sitte will auch, daß du den Feind versöhnst, soll er dein Freund sein.

Tristan. Welchen Feind?

Isolde. Blutschuld schwebt zwischen uns.

Tristan. Die ward gesühnt.

Isolde. Nicht zwischen uns. Was ich schwur, will ich halten.

Tristan. Was schwurt ihr?

Isolde. Rache für Morold.

Tristan (höhnend). Müh't euch die?

Isolde. Du höhnst? Er war mir verlobt. Als ich dich heilte und entließ, sollte für mich ein Mann Morold rächen; die Männer haben sich dir in der Urfehde vertragen, wer muß nun Morold rächen?

Tristan. So nimm hier mein Schwert und räche dich.

Isolde. Nein, laß uns Sühne trinken.

Schiffsvolk. Die Segel ein. Ho, he.

Isolde. Gewinn' ich Sühne?

Tristan (für sich). Ich will schweigen.

Isolde. Weigerst du mir Sühne?

Neue Schiffsrufe. Auf Isoldens Wink reicht Brangäne die gefüllte Schale.

Isolde. Du hörst den Ruf, wir sind am Ziel; trinke.

Tristan. Ich kenne die Künste eurer Mutter, und um von Allem zu genesen, was mich bedrückt, will ich trinken; denn ewiges Vergessen frommt mir nur allein noch. (Er trinkt.)

Isolde (entwindet ihm den Becher). Mein die Hälfte. (Trinkt.)

Die Dienerin hatte den Liebestrank genommen, und statt zu sterben, entflammen Tristan und Isolde in Liebe zu einander.

Von dem vorstehenden Dialog kann man mit Recht sagen, nicht nur, daß Aehnliches für die Musik nie dagewesen, sondern, daß Wagner selbst noch vor zehn Jahren ein musikalisches Zwiegespräch von solcher Lebhaftigkeit für unmöglich gehalten hätte. Man wird den Dialog ohne Aufregung nicht lesen können; aber es ist darauf aufmerksam zu machen, daß sein Reiz keineswegs in seiner Lebhaftigkeit allein liegt, sondern daß diese Lebhaftigkeit bedingt ist durch die Spannung in der Situation. Mit diesem Dialog beschreiten die psychischen Haupt-Elektricitäten ihre Culminationshöhe, und gelangen zu ihrem scenischen Austrage. Tristan und Isolde, statt zu sterben, verklären sich gegenseitig, und versinken entzückt in ein gegenseitiges Anschauen. Man hört Marke nahen. Brangäne ist bestürzt über das, was sie angerichtet, sie ordnet und sorgt, die verzückten Liebenden den Augen der Umgebung zu entziehen;

die Vorhänge werden zurückgeschlagen, das Verdeck des Schiffes ist mit Rittern und Schiffsleuten erfüllt, und man sieht, wie sie sich anschicken, den angekommenen König Marke zu empfangen. Dies die scenischen Vorgänge des ersten Actes. Der Act ist durch die Ankunft des König Marke sehr glücklich abgeschlossen; nicht nur darin, daß uns der Zweck von Tristans Heldenfahrt lebhaft ins Gedächtniß zurückgerufen wird, es wird auch dadurch zugleich ein Schleier über die verzückten Liebenden geworfen.

An dem äußeren Bau des ganzen Actes fällt zunächst das auf, daß er sich bestrebt, eine einzige Scene zu sein. In Betreff des Baues im Großen hat Wagner stets eine und dieselbe Oekonomie befolgt, die wir für das musikalisch-scenische Werk um deßhalb müssen für die einzig richtige halten, nämlich: Der Gang der Ereignisse ist in seine drei Hauptmomente geschieden. Der erste Act leitet das Ganze ein, der zweite enthält den dramatischen Conflict, der dritte die Lösung desselben. Uebersehen wir die Vorgänge des ersten Actes, so müssen wir gestehen, daß sich in ihnen alle Bedingungen erfüllen, die die Scene stellt, und auf die sie ihre Wirksamkeit begründet. Wir kennen noch von Wagner kein Werk, welches sich auch nur entfernt an dramatischer Wirksamkeit mit „Tristan und Isolde" vergleichen ließe. Wirkung und Wechselwirkung der Gemüther folgen im Dialog so gedrängt auf einander, als es Geist und Sprache der Musik nur irgend gestatten; alle Figuren sind in großer Lebhaftigkeit am Vorgange betheiligt — es herrscht elektrisches Leben in der Scene —; die Berührung der verschiedenen Elektricitäten ist in ihrer Folge so geordnet, daß die Spannung bei jeder Veränderung der Situation gesteigerter auftritt, bis endlich die Hauptströmungen sich berühren, und sich mit ihrem Austrage die Aufgabe des Actes für das Ganze erfüllt.

Man darf wohl neugierig sein auf die Wirkung eines Werkes, das in seinem inneren Aufbau so vortrefflich angelegt ist, und dem die Bedingungen der Wirksamkeit so genügend zur Seite stehen. Halten wir nur den ersten Act des „Lohengrin" dagegen, so vermissen wir starkes elektrisches Leben in der Scene, genügende Spannung in der Situation, und Lebhaftigkeit im Dialog; begegnen aber dafür lyrischen Flächen, die nicht wohl für Blüthen gelten können, die auf den Hochebenen der Scene gewachsen. Die Lobgesänge auf Lohengrin sind außerordentlich schön, aber durch Nichts werden sie zu einer scenischen Wahrheit. Seine Ankunft ist imponirend, und wirkt auch so in der Musik; die Musik reißt den Hörer mit hin zur Bewunderung

der außerordentlichen Begebenheit, denn es ist das Gefühl, das die Musik ausspricht, obgleich nur durch einen äußeren Vorgang hervorgerufen, im Herzen des Zuschauers eine Wahrheit; allein in den Lobgesängen auf den Graalsritter fehlt es an einer solchen Wahrheit; ihre Schönheit befriedigt uns gewiß in hohem Grade, aber ihnen gebricht die scenische Vermittlung, die uns hinreißt. Das Gebet des Kaisers und dessen Wiederholung durch den Chor ist außerordentlich schön, und auch ganz an der Stelle, allein es ist eine lyrische Fläche, die der Geist der Scene nicht billigt, denn sie blüht nicht aus hinlänglich tiefen Erschütterungen der Gemüther empor. Die Mittheilungen äußerer Umstände, die dem Zuhörer in „Tristan und Isolde“ unbemerkt in den Strömungen der Scene zugeführt werden, finden im Lohengrin einen Platz für sich, und lassen also ein normales scenisches Leben an dieser Stelle gar nicht zur Entwicklung kommen. Der Kaiser spricht von den Ungern, und Telramund theilt uns eine lange Erzählung mit, und führt eine öffentliche Anklage. Wir vermissen die unaufhörliche Berührung stark strömender psychischer Elektricitäten, die in gedrängten Berührungsacten das scenische Werden vermitteln.

„Tristan und Isolde“ dagegen wirkt durch seine theilnahmvolle Idee, durch seinen guten scenischen Bau, durch das elektrische Leben in seinen Vorgängen, durch Alles, wodurch uns die Scene zu fesseln im Stande ist. Nur Eins habe ich bis dahin nicht berührt, und zwar einen Factor von der höchsten scenischen Wichtigkeit — die Figur. Ich habe nur das Textbuch genügend kennen gelernt, und bin nicht im Stande, den Reiz der Figuren zu beurtheilen. Sieht man aber auf die Idee des Ganzen, vergegenwärtigt man sich den doch schon allgemein bekannten Geist der Wagner'schen Musik, und durchläuft man die ganze Kette der scenischen Vorgänge, mit ihren zum Theil zu einer großartigen Höhe hinaufsteigenden Gefühlsmomenten, so muß man auch in „Tristan und Isolde“ die Figur für einen Factor halten, der allen übrigen Elementen der Wirkung, und zwar seiner Wichtigkeit entsprechend, würdig zur Seite steht. Soweit die Verse einen Aufschluß über die Figur geben, finden wir in ihnen eine starke Sammlung zur Leidenschaft, die Figuren gehen aber zu sehr in der Situation auf, als daß wir die genaueren Grade ihres Reizes aus den Worten entnehmen könnten. In der Musik, die ich noch nicht genügend kenne, liegt der Reiz der Figuren verborgen. Diese ist in „Tristan und Isolde“ durchaus zu einer scenischen Sprache geworden; sie hat die lyrische Construction abgestreift; sie ringt nach scenischer Vollkommenheit,

wie das Ganze nach scenischem Geist; sie ist mit Dissonanzen reich erfüllt, sie sucht nicht dem Ohr zu gefallen, sondern dem Herzen; sie schmeichelt auch nicht dem Ohr, um zum Herzen zu gelangen, sondern sie sucht nur mit Wahrheit auszusprechen, was ihr die Situation auszusprechen aufgiebt. Bis dahin aber geht mir auch an der Musik die Figur in dem Geist der Situation unter, denn ich kenne dieselbe nur aus dem allgemeinen Clavierton; sofern aber auch hier schon die Behandlung der Declamation über dieselbe einen Aufschluß giebt, kann ich das bemerken, daß sich die Declamation überall edler und maßvoller noch hält, als man es nach den sehr schönen Worten des Textbuches vermuthet.

Wenden wir uns zu dem zweiten Act. Hier, so wie im folgenden dritten Act, macht die Musik ihren lyrischen Charakter in der Erfindung der Scene geltend. Das Werk sucht hier den Naturtrieb, den es verherrlicht, bis in seine Tiefen zu erschöpfen. Ja, die Versenkung in ihn ist so groß, und namentlich im zweiten Act, daß sich selbst für Männer von Geschmack und doch auch ästhetischem Verständniß ein undurchdringlicher Schleier über die Gefühlstiefen zu legen scheint, die hier der Autor zur Darstellung heranzieht. Man sagt, und der Schreiber dieses war Ohrenzeuge davon, daß ein Autor von gesunden Sinnen unmöglich dergleichen schreiben könne. Das Einzige, was er darauf erwiedern konnte, war, daß man einen bedeutenden Geist muß zu verstehen suchen, bevor man sich herausnimmt, ihn zu richten.

Man macht auch der großen Scene im zweiten Act den Vorwurf einer unverantwortlichen Ausdehnung. In Betreff des Letzteren findet jede Ausdehnung zur Culminationshöhe einer musikalischen Scene ihre Rechtfertigung einmal in der gedehnten Tonsprache, dann in den größeren Maßen, mit denen die Musik die Tiefen des Gefühls zu erschöpfen im Stande ist, und endlich auch oft in der Entfernung der beiden Endpuncte, die die Vorgänge der Scene in ihrem Lauf mit psychischer Wahrheit zu verbinden haben. Für die Ausdehnung jeder bedeutenden Scene lyrischen Charakters — d. h. hier scenischer Vertiefung in das menschliche Gemüthsleben, findet also die musikalische Scene eine wichtige, und unter Umständen dreifache Befürwortung. Nur die Grenzen der Kraft der Repräsentation bestimmen hier vielleicht allein das Maaß. Es soll der Grundriß der großen Scene des zweiten Actes gegeben werden, und es wird sich ein Ueberschreiten jener maßgebenden Kraft nicht wohl annehmen lassen, sobald man nur die einzelnen Flächen des Dialogs genauer übersieht.

Nur ein Gefühl, das seine Farbe wenig verändert, in seinen

Höhen wenig wechselt, vermag schnell die Kraft des Darstellers zu erschöpfen; dagegen weckt die Scene selbst neue Strömungen lebendigen Lebens, wenn von ihr die Gemüthsbewegung in reichen Schattirungen durchlaufen wird, und dieselbe unausgesetzt von einer Höhe zu der anderen hinaufsteigt. Man erinnere sich der Scene von Shakspeare, in der die Mutter des Coriolan ihren Sohn durch ihre Ueberredung gewinnt, und man wird erkennen, daß auch für eine große Ausdehnung die Steigerung der Rede im Ganzen, und der bedächtige und überlegte Wechsel in den einzelnen Flächen derselben, eine sehr bedeutende Spannung und einen sehr großen Erfolg möglich macht. Natürlich setzt die wahre und wirkungsvolle Wiedergabe solcher Glanzströmungen innerer Bewegtheit eine fähige Natur voraus. Scenen dieser Art fordern Studien, an die der Opernsänger nicht gewöhnt ist; sie fordern, daß er seine Aufgabe mit einem neuen Organ durchdringe, welches Niemand ihm bis dahin zu einer unerläßlichen Bedingung gemacht hat; er soll die Wahrheit großer psychischer Vorgänge mit Kunstsinn aus seiner Kehle heraus singen, worauf er nicht eingelernt ist, und nun begeht man den verhängnißvollen Irrthum, und hält Unmöglichkeiten, die sich auf die eigene Unfähigkeit stützen, für Unmöglichkeiten, die in der Aufgabe selbst liegen. Darauf allein dürfte sich der Vorwurf zurückführen, daß die große Scene des zweiten Actes in „Tristan und Isolde" unverantwortliche Anforderungen mache.

(Schluß folgt im nächsten Heft.)

Die Poesie der Gegenwart.

Offene Briefe an einen „Leser".

IV.

Bis hierher, lieber Freund, würden selbst die „äußersten Realisten" in vielen Dingen mit uns übereinstimmen. Auch sie fragen der Production gegenüber zuerst nach Leben und Lebensfähigkeit, aber die Consequenzen aus dem gemeinschaftlichen Vordersatz gestalten sich wesentlich anders. „Zugestanden", müssen wir von dieser Seite hören, zugestanden, daß eure sogenannten Poeten den redlichen Willen hätten, lebendig und lebensfähig zu sein, so ist es ihnen dennoch nicht möglich,

so lange sie eben Poeten sind und bleiben wollen. Die dichterische Kunst ist ein Unding im Leben des neunzehnten Jahrhunderts, an die Stelle der Phantasie tritt die scharfe Beobachtung, an die Stelle der Empfindung die Kenntniß der menschlichen Dinge. Das Kunstwerk des Dichters verlangt und begehrt die Welt nicht mehr, sie sucht höchstens das „unterhaltende" und „bedeutende" Buch des geistreichen Mannes. Wer sich gegen diese Einsicht zu verschließen vermag, ist in der That ein unheilbarer Idealist, begreift weder Raum noch Stunde, weder Menschen noch Zustände". Dies, eben so schale, als mit der dreistesten Miene der Unfehlbarkeit wiederholte Raisonnement haben Sie jedenfalls oft genug hören müssen und werden es, wenn Sie ihm anders Beachtung schenken wollen, täglich wieder hören können. Aus diesem Vordersatz folgern die Realisten der äußersten Richtung, daß die Literatur eine Sache des Bedürfnisses sei, bei welcher Angebot und Verlangen sich die Waage halten müßten und welche nur durch Phraseurs zu einem höheren Range und einer weiteren Bedeutung als jede andere „honette" Beschäftigung erhoben werde. Gewiß dient es zur Charakteristik des heutigen Literatenthums, daß solche Anschauungen nicht blos unter dem niedersten, journalistischen, im Lohne einzelner Buchhändler stehenden Theile, sondern von respectirten Schriftstellern vertreten worden sind. Es ist dies nur ein Theil der bodenlosen Herabwürdigung der Kunst, welcher wir auf so vielen Gebieten begegnen. Wir sind der Anschauung gewisser Pessimisten fremd, welche vergangene Perioden von der Schmach ähnlicher Gesinnung freisprechen. Aber wir wissen auch, daß es diese Gesinnung früherhin mindestens für nöthig gehalten hat, sich zu verbergen, daß sie es zweckmäßig fand, den Schein edler Bestrebungen anzunehmen. In allen vergangenen Literaturepochen versuchte die Mittelmäßigkeit und die äußerliche Production, einen Platz neben den Schöpfungen des wahren Talents und der Kunst zu gewinnen. Jetzt zum ersten Male wagt die Mediocratie, diese Schöpfungen zu sich herabzuziehen und sie mit frohlockender Willkür unter ihre eigenen Hervorbringungen zu stellen. Mit diesem „Muthe" steht ein anderer in engster Verbindung. Zu jeder Zeit hat sich die Dichtung berufen gefühlt, die Mißstände des Lebens zu bekämpfen, zu jeder Zeit hat sie dem willkürlichen Vorurtheil entgegengestanden, zu jeder Zeit hat sie, wenn sonst Nichts, wenigstens die Gemeinheit der Gesinnung bekämpft. Aber eine modernste Schule von Schriftstellern macht gar kein Hehl daraus, daß sie auch in dieser Richtung entschlossen ist, sich dem Leben zu fügen. Dasselbe ist einmal

gemein, ist einmal niederträchtig, reden wir dieser Gemeinheit, dieser Niederträchtigkeit mit dem ganzen Ernst der Wissenschaft das Wort und wir laufen wenigstens nicht die Gefahr, bemitleidet zu werden! Natürlich werden solche Dinge nicht nackt und kurz ausgesprochen. Aber wenn alle Verhüllungen und Umschweife wegfallen, bleibt dies der Kern. Was sollen alle die Plaidoyers für Hartherzigkeit und Grausamkeit, die Auseinandersetzungen über Vernunftheirathen und Fügsamkeit, die Verneinungen jedes Gedankens an Ehre, Pflicht, Treue und Liebe anders darstellen, als Huldigungen, die der Gemeinheit des Augenblickes gemacht werden? Was bedeutet unbedingte Herrschaft der „Ironie" in gewissen literarischen Arbeiten anders, als den Triumph dieser Richtung?

Es ist wol kaum nöthig, lieber Freund, darum noch Worte zu verlieren. Sie sind mit tiefem Ekel und voller Verachtung solcher Lebensfähigkeit begegnet. Dieselbe liegt überdies außerhalb des Gebietes der poetischen Kunst und nur die kritischen Invasionen, welche sie zuweilen in dies Gebiet unternimmt, nöthigen zu einem formellen Protest. Die eigentliche Zurückweisung dieser Art, lebendig und zeitgemäß zu sein, besteht in dem naturgemäßen Ekel, den sie bei allen Besseren hervorruft, und nach Ablauf einer gewissen Zeit gegen sich selbst zu fassen pflegt.

Aber abgesehen von dieser äußersten Schule begegnen wir in der Dichtung der Gegenwart einer zweiten, welche höheren Anspruch auf Achtung und Berücksichtigung hat, deren Aussprüche und Anschauungen Sie zweifelsohne sehr oft und jedenfalls weit mehr beschäftigt haben, als die unwürdigen und renommistischen Darlegungen derjenigen, welche die „Literatur" (eine Dichtung erkennen sie nicht an und auch Shakspeare heißt ihnen ein Literat) zum Gegenstand der Industrie und der glücklichen Concurrenz machen. Diejenige realistische Schule, welche einen Gegensatz zur Romantik zu bilden sucht, welche ihre Vorläufer schon in den kritischen Anschauungen der „jungdeutschen" Schriftsteller hatte, und sich neuerdings zu einer vollkommen selbstständigen Geltung zu bringen versucht, ferner die Masse der zeitgemäßen Novellisten, der populairen Schriftsteller um jeden Preis, der Politiker, welche die Formen der Kunst nur zum Scheine brauchen, oft weil ihnen der Ernst und die Consequenz eines echten Publicisten fehlt: diese sind es, denen wir entgegentreten müssen, wenn sie behaupten, sie seien vor Allen, seien allein „lebensfähig." Gewiß halten wir an dem Satze fest, daß alle Dichtung das innerste Leben und die äußere Cultur ihrer eigenen

Zeit und somit jeder Periode wiederzuspiegeln hat. Aber nie dürfen wir dabei außer Augen lassen — und das ist es, was uns von den eigentlichen „Realisten", den Politikern und Tagesschriftstellern auf das Schärfste trennt, — daß neben dem zeitlichen auch ein ewiges Element in der echten Dichtung obwaltet, und die dies ewige Element läugnen, haben auch mit der Kunst abgeschlossen. Ihre Werke mögen noch so viel Aufwand von Geist und Beobachtung, von Weltkenntniß und Schärfe, noch so viel kunstreiche Darstellung und Form aufweisen, der Hauch, welcher sie über die Endlichkeit hinaustrage, fehlt. Die Dichtung kann und darf nicht vergessen, daß sie eine Kunst ist. Wie getreu aber auch die Kunst das Leben darstelle: Symbol bleibt sie immer und weil selbst der größte Dichter den ganzen Reichthum eines Lebens und einer Zeit nicht in ihren hunderttausend Gestalten darstellen kann, so werden auch seine realistischsten, seine lebenswahrsten und markigsten Gestalten typisch sein müssen. Es giebt in der Kunst nichts rein Zufälliges, die vereinzelte Willkür hat hier keinen Platz. Wer es nicht versteht, die Erscheinungen des Tages zu dem Ewigen in Welt und Menschheit in Bezug zu setzen, der ist kein echter Dichter! Im kleinsten Idyll, im beschränktesten Genrebild kann ein Zug des Ewigen und Bleibenden sein und ein umfassendes Werk von den höchsten Ansprüchen, das uns in die weiten Kreise des Zeit- und Weltlebens führt, kann dennoch nur eine Kette *zufälliger* Beobachtungen und *willkürlicher* Abschilderungen geben.

Hier ist der Punct, wo sich die Literatur für den Tag und die Dichtung trennen, wo sie fernerhin Nichts mit einander gemein haben können. Die größten Talente und Begabungen werden nur für den Augenblick schaffen, wenn sie in der geistreichen Zufälligkeit und Willkür ihre eigentliche Stärke suchen, wenn sie nicht begreifen wollen, daß die bloße Darstellung umgebender Dinge ohne den ewigen innersten Gehalt nur von trostloser Flüchtigkeit sein kann. Man hat es oft als eine schneidende Ungerechtigkeit beklagt, daß ein Poetenname durch ein einziges Lied, eine einzige Ballade der Nachwelt bewahrt bleiben könne, während die Autoren großer Romane, wahrhafter und umfassender Lebensgemälde der Vergessenheit überliefert werden. Und doch ist diese anscheinende Unbilligkeit nur gerecht, denn im kleinsten Lied und der kürzesten Ballade kann ein unendliches Gefühl, ein ewiger Zug enthalten sein und das umfangreichste Lebensbild keine andere Farbe, als die des Tages, welche bei jeder Abendröthe schwindet, aufweisen. Das *große Kunstwerk* steht freilich unendlich hoch über dem kleinen,

aber nicht jedes große Werk ist ein Kunstwerk und es giebt der Werke zahlreiche, die nicht einen Anspruch auf den letzteren Namen haben. — Zu aller Zeit existirte eine Literatur, die nur den Tag und was in ihm galt, vertreten hat, zu aller Zeit hat diese mit der Dichtung und deren Vertretern äußerlich zusammengestanden, aber der Augenblick der Trennung und Sichtung ist niemals ausgeblieben. Wenn ein Dichter, so hat Lessing den geistigen Gehalt und jede Bestrebung seiner Zeit in sich aufgenommen, in seiner Production wie in seiner Kritik ist er der treue Sohn des achtzehnten Jahrhunderts. Was hob denn sein Schaffen so unendlich über dasjenige seiner rationalistischen Freunde in Berlin und zahlloser Nachahmer hinaus? Nicht die größere Energie, das vielseitigere Wissen, das größere Geschick des Könnens. Der Dichter in ihm, der Spreu und Weizen zu scheiden verstand, der die Endlichkeit seiner Zeit mit dem Ewiggültigen eng vereinte, der Künstler, welcher sich dem großen Zuge der Aufklärung und Humanität seines Jahrhunderts hingab, ohne sein Talent allen momentanen Erscheinungen und den tausend Schnurrpfeifereien der aufgeklärten Periode preiszugeben.

In der Dichtung der Gegenwart begegnen wir dem Bestreben, diese ewige Wahrheit zu läugnen. Sie selbst, lieber Freund, sind irr darob geworden, denn Sie werfen mir auf eine frühere Bemerkung dieser Art ziemlich bestimmt ein, daß weder bei Cervantes noch bei Racine, weder bei Shakspeare noch bei Goethe die willkürlichen und zufälligen, einem Jahrzehnt angehörigen Momente vermißt würden. Damit ist aber gar Nichts bewiesen, als daß auch der Genius nicht von Mißgriffen frei ist, was Ihnen schwerlich Jemand bestreiten wird. Ein Anderes ist es aber, wenn neben diesen Einzelheiten die gesammte Production den Stempel echter großer Dichtung trägt, und ein Anderes, wenn sich diese gesammte Production in Zufälligkeiten verliert. Ganz gewiß fehlt es im Wilhelm Meister und den Unterhaltungen der Ausgewanderten nicht an zufälligen und unwesentlichen Zeitbezügen. Aber in der Hauptsache tritt uns Geist und Leben des Jahrhunderts, tritt uns der Bezug, den die ewig wiederkehrenden rein menschlichen Verhältnisse zu diesem Geist und diesem Leben haben, klar entgegen. Eine gute Anzahl neuerer Autoren fragt nach Alledem nicht. Sie glauben ihre Aufgabe in einer möglichst interessanten und kunstreichen Darstellung aller kleinen Bestrebungen und Verhältnisse, aller Individualitäten des Tages suchen zu müssen. Sie lösen die Kunst, welche selbst bei der strengsten Realität ihre typische und allgemeine Bedeutung behalten

muß, in vollständiges Genre auf, sie schaffen nicht mehr aus ihrem Halbjahrhundert, kaum noch aus ihrem Jahrzehnt, sondern segeln mit Winden, die nach zwei und drei Jahren umspringen. Eine Fülle von Geist, von wahrer Empfindung, von Fähigkeit der Gestaltung geht in dieser Weise verloren, die vielleicht unberechenbar ist. Mehr als je haben wir seit dem Jahre 1830 die Dichtung nach so gefährlicher Bahn treiben sehen. Im wahrsten und strengsten Sinne sind alle die Werke, welche nur den Tag und Nichts als den Tag geben, nicht einmal dichterisch, nicht einmal poetisch im Allgemeinen. Künstlerisch sind sie nun gar in keinem Falle, aber von unserer dritten Forderung, lieber Freund, wollen wir vor der Hand noch einmal absehen. Wir wollen den zweiten Punct fest im Auge halten. Die gesammten Productionen der besseren Tagesliteratur sind, weil ihnen ein Ewiges fehlt, nicht poetisch, sie sind aber auch darum nicht lebensfähig. Weil sie allein auf das letztere Element Gewicht legen, weil sie kein anderes Ziel als Lebendigkeit und Lebensfähigkeit kennen, erreichen sie auch das nicht einmal. Denn wer wagt Productionen lebensfähig zu nennen, die im Momente ihres ersten Erscheinens mit stürmischer, hastiger Theilnahme begrüßt werden, und doch nach einem halben Jahrzehnt keine Wirkung mehr äußern? Es giebt zahlreiche concrete Beispiele zu diesem Satze, ich will Sie nur an eines erinnern. Immermann's Roman „Münchhausen" und Gutzkow's Roman „Blasedow und seine Söhne" erschienen ziemlich zu gleicher Zeit. Der momentane Erfolg stand gewiß auf Seiten Gutzkow's, welcher dem Tage in ganz anderer Weise Rechnung getragen als Immermann. Aber die Wirkungsfähigkeit des „Münchhausen" ist innerhalb zweier Jahrzehnte gewachsen, das Ewige, das Reinmenschliche, welches seinem Zeitspiegel Halt und Grund giebt, der große Zug, der in Immermann's Auffassung der Epoche lebt, haben sich selbst fähig erwiesen, einen Ballast schwerverständlicher Ironie und halbvergessener kleiner Anspielungen zu übertragen. Ohne einen Hauch dichterischer Unendlichkeit gilt auch die getreueste Spiegelung der Zeit Nichts.

Noch ein zweites Thema kommt hier sehr ernstlich in Frage. Unter den schwersten Anklagen, welche wir gegen die moderne Dichtung erhoben sehen, steht der Vorwurf, daß sie eben „modern" sei, in erster Reihe. Gewiß, Freund, das ist zum Lachen und wo man wirklich der Dichtung daraus, daß sie vom Geist ihrer Zeit getragen ist, einen Vorwurf macht, bedarf es auch keiner anderen Erwiderung. — Aber der Vorwurf hat doch auch eine zweite Seite, die wir nicht außer Acht

lassen dürfen. Wenn man „modern" vorzugsweise das Ueberwiegen des Raffinirten, Ueberreizten, des Ruhe- und Würdelosen zu nennen pflegt, so giebt es dazu ein gewisses Recht. Zahlreiche moderne Schriftsteller haben sich bemüht, in dieser Richtung das Möglichste zu leisten und das Interesse für neuere Literatur immer mehr abzuschwächen. Sie berufen sich gewöhnlich darauf, daß Raffinement und Ueberreizung, Hast und Würdelosigkeit in der Gegenwart treibende Elemente seien. Abgesehen davon, daß es glücklicherweise noch andere Elemente giebt, ist es die Pflicht der Dichtung, solche Erscheinungen nicht zustimmend wohlgefällig, sondern entgegentretend zu schildern. In keinem Falle aber dürfen dieselben ein Werk derart durchdringen, daß sie gleichsam seinen eigentlichen Geist bilden. Dasselbe ist mit der Häufung widriger Verderbtheit, unnatürlicher Charaktere, verzerrter Fratzen und abscheulicher Verbrechen der Fall, welche man gleichfalls als modern bezeichnet hat. Und in der That möchte man zu Zeiten glauben, sich wieder bei Caspar Lohenstein und der thierischen Bestialität seiner Phantasie zu befinden. Auch hier erklären die betreffenden Autoren, daß sie aus der Zeit geschildert hätten und pflegen sich auf das Leben zu berufen. Das Böse und Häßliche aber kann und darf nur soweit Gegenstand der Kunst, der Dichtung sein, als es typisch ist, als es der Menschheit im Allgemeinen, einer Zeit im Besonderen angehört. Gestalten wie die des Wurm in „Cabale und Liebe" bedürfen keiner Rechtfertigung. Figuren aber von einer Widerwärtigkeit wie die des Schreiber Hackert in den „Rittern vom Geist" sind willkürlich. Sie mögen im Leben einzeln existiren, aber die vereinzelte Versunkenheit, die zufällige Niedertracht, das rein äußerliche Verbrechen bilden keinen Gegenstand für die Kunst. Es wird immer und überall scharf zu scheiden sein zwischen der inneren Nothwendigkeit, das Abstoßende als einen Factor der ganzen Dichtung zu betrachten, und der Willkür, welche die Helden des Pitaval ohne Weiteres in Dramen und erzählende Dichtungen aufnimmt.

Halten Sie also streng fest, lieber Freund, daß die volle bewußte Einsicht, nur eine der Zeit entsprossene Kunst sei lebensfähig, uns keineswegs zum Aufgeben der Würde der Dichtung zwingt. Die zweite Frage jeder Production, jeder Charakteristik und Schilderung gegenüber wird immer bleiben müssen: finden wir hier auch wahre Poesie? Das echte Leben wohnt aber nur bei dieser, und zeitüberdauernd, das, was wir „ewig" nennen, kann nur die lebensvolle Dichtung sein, die auch im Aeußeren eine künstlerische Gestalt gewonnen hat. Damit aber

langen wir bei der Controverse über „Form“ und „Inhalt“, einem neuen gewichtigen und hochbedeutenden Thema, an.

Adolf Stern.

Die belgische Historienmalerei der Gegenwart.

Von

H. A. Müller.

I.

Zur Beleuchtung des Wesens und Charakters der belgischen Historienmalerei giebt es vielleicht keinen passenderen Augenblick als den jetzigen, wo sie ganz unverkennbar im Laufe ihrer Entwickelung — wenn anders schon von einer Entwickelung bei ihr die Rede sein kann — auf einem Wendepunct angekommen ist, und ein Leben in ihr aufgehen zu wollen scheint, wie es zuvor nicht da war. Wer das Vorhandensein dieser Krisis anerkannt hat, weiß auch die nächste offenbare, äußere Veranlassung zu derselben. Was nämlich lange in dem Bewußtsein derer, welche vermöge ihrer lehrenden Stellung einen Einfluß auf die der Zukunft angehörende Generation ausüben, geschlummert hat: ein gewisses Gefühl des Mangels an geistiger Erhebung, das ist durch ein folgenreiches Ereigniß zur vollen, klaren Ueberzeugung hervorgetreten. Hoffen wir also, daß dieses Ereigniß der Prometheusfunke gewesen ist oder werden wird, der die verborgenen Kräfte entzündet und zu einem hellaufleuchtenden Feuer anfacht.

Wer den Erscheinungen und Begebenheiten der letzten Jahre auf dem Gebiete des Kunstlebens mit einiger Aufmerksamkeit gefolgt ist, weiß, daß ich mit diesem Ereigniß nichts Anderes meine, als die im Sommer des vorigen Jahres in den beiden bedeutendsten Kunststädten Belgiens, in Brüssel und Antwerpen, veranstaltete Ausstellung der Cartons unserer größten deutschen Historienmaler; eine Ausstellung, die in ganz anderer Weise als alle ihr vorangegangenen größeren Schwestern in London und Paris, die man Weltausstellungen nannte, und mehr als die s. g. allgemeine deutsche und historische Kunstausstellung in München ihren wohlthätigen Einfluß ausgeübt hat. Wenn es dort jedes Mal mehr die Belehrung und Anregung des größeren Publicums oder auch mei-

ie Belehru

netwegen bei einem Theile desselben die Befriedigung bloßer Neugierde galt, als den für die schaffende Künstlerwelt daraus zu erwartenden Nutzen und Einfluß, so war hier das Umgekehrte der Fall. Die vorjährige Carton-Ausstellung in Belgien hatte vor allen Dingen den Zweck, den dortigen Akademien, ihren Lehrern und Schülern, so wie der übrigen großen Zahl der schaffenden Künstler die Meisterwerke der deutschen Historienmaler vorzuführen, und zwar in einer Gestalt, welche gleich von vorn herein darauf berechnet war, mehr mit den Augen der Seele als mit denen des Körpers angeschaut zu werden. Daß man nämlich die bloßen, farblosen Cartons unserer großen Meister für die Ausstellung bestimmt hatte, geschah natürlich einestheils, weil die Ausführung derselben in den Wandgemälden nicht transportabel war, anderntheils aber auch in dem wohlüberlegten, richtigen Gedanken, daß es gerade für Belgien und das Verhältniß der belgischen Malerei gegenüber der deutschen von besonderer Wichtigkeit war, vermittelst der Cartons nur den gedanklichen Inhalt derselben und die Gestaltung der darin niedergel.gten Ideen zur Anschauung zu bringen. Handelte es sich ja doch bei der Mehrzahl dieser Cartons, wie bei den meisten Schöpfungen aller monumentalen Malerei, mehr um das ideelle als um das reelle oder, richtiger gesagt, materielle Moment, um die Farbe; es konnte demnach nicht fehlen, daß gerade in Belgien, wo die größere Menge der gebildeten oder vielmehr künstlerisch ungebildeten Beschauer sich an das dort vorwiegende materielle Moment der Farbe gewöhnt hat, dieses weniger künstlerisch gebildete Publicum die Carton-Ausstellung, wenn auch nicht unbeachtet, so doch größtentheils unverstanden bei Seite ließ, während der eigentliche kunstverständige Theil des Publicums und namentlich die Künstlerwelt gerade das daraus entnahm, was sie daraus entnehmen sollte. Sie öffnete ihr die Augen über das, was der belgischen Malerei unseres Jahrhunderts bis dahin gänzlich gefehlt hatte; die Schulen von Antwerpen und Brüssel mußten einsehen, daß sie in der Achtung des Publicums und in der Geschichte der modernen Kunstentwicklung eine ganz andere Stelle einnehmen würden, wenn zu der von ihnen fast ausschließlich ausgebildeten Farbenvirtuosität, zu der wirkungsvollen, harmonischen Stimmung des Colorits, durch welche sie bisher fast allein excellirt und imponirt hatten, auch die ideelle Seite sich gesellte, wenn sie mit den Vorzügen der äußeren Form auch ein fruchtbringendes Streben und Ringen nach einer über die sichtbare Erscheinung hinausliegenden Welt der Ideen verbänden. Daß dies der vielgepriesenen belgischen Malerei bisher gefehlt hatte, erkannte sie selber. Ob es ihr bereits

vorher klar gewesen war, worin sie sich wesentlich von der deutschen Historienmalerei unterscheidet, will ich dahingestellt sein lassen; uns Deutschen konnte es wenigstens nicht entgehen, daß, wie Springer es in seiner Geschichte oder richtiger in seinem Material zu einer Geschichte der heutigen Kunst auseinandergesetzt hat, die belgische Kunst ein Kind der belgischen Revolution ist, das erst mit der staatlichen Selbstständigkeit des Landes geboren wurde und aufwuchs. Ganz begreiflich daher, daß sie, als mit der nationalen Selbstständigkeit zusammenhangend und verschwistert, auch fast nur mit den nationalen Bestrebungen verbunden war und von dem Volke als ein nationales Heiligthum gehütet wurde. Ganz anders in Deutschland, wo die neuere Kunst ohne Verbindung mit den einheitlichen nationalen Bestrebungen — wenn es deren überhaupt giebt —, ohne eigentlich im Volke ihre Wurzel zu haben, vielmehr nur von einzelnen Fürsten und Mäcenen ins Leben gerufen und gehegt, zur Blüthe kam, wo das Volk der Kunst fern war und großentheils noch ist, und die Kunst ihrerseits das Volk als solches lange Zeit unbeachtet ließ. Das war in Deutschland eine Wechselwirkung, in Belgien war es die andere, die umgekehrte. Der belgische Bürger hält es in seinem richtigen Nationalgefühl für eine Ehrensache, für eine Sache des Patriotismus, die Kunst persönlich zu hegen, zu fördern und in seinen Schutz zu nehmen. Da ist kein Bürgerhaus, in dessen Räumen sich nicht Werke der heimischen, wenn auch nicht Historien-, doch wenigstens Genre- oder Landschaftsmaler finden; da muß jede Wand eine Schöpfung der Meister haben, die unter den Bürgern des kleinen Landes wandeln. Wer es nicht in einer Menge dieser Häuser selber gesehen hat — und von den Touristen sehen es freilich die wenigsten — der macht sich bei uns keine Vorstellung von dem Reichthum an großen und kleinen Privatsammlungen, mit denen die Bürgerhäuser der ehedem so reichen und mächtigen Städte Brüssel und Antwerpen, Gent, Brügge, Mecheln und Löwen gefüllt sind, der weiß gar nicht, was für stolze Freude der Belgier noch jetzt beim Anblick der Schöpfungen seiner heimischen Meister empfindet, gerade wie es ehemals in den Zeiten des Rubens und der großen Menge der Kleinmeister des 17. Jahrhunderts der Fall war. Wer sich nicht genau nach den kunststatistischen Notizen des Landes umsieht, der ahnt gar nicht, wie viele Kunstakademien und Malerschulen es hat, wie viele Zöglinge jährlich in die bedeutendste derselben, die Antwerpener, eintreten. Und doch läßt sich nicht behaupten, daß diese Bürgerkunst, wie man sie wol nennen kann, der wahren Kunst zum Heile gereicht hat, denn eine solche

Kunst ist kaum noch so zu nennen; sie steht fast auf der Stufe eines Handwerkes, das gelehrt und gelernt, geübt, studirt und gepflegt wird, dem aber der erwärmende Strahl des Himmels, der göttliche Funke, fehlt.

Das war es also, was der belgischen Malerei klar zum Bewußtsein kam, als sie durch die vorjährige Ausstellung der deutschen Cartons zum Stillestehen und zum Nachdenken über sich selbst veranlaßt wurde. Wie und wodurch dieses Stillstehen und Rückwärtsschauen, das für die bisherige Thätigkeit einer ganzen Menschenclasse und selbst für die Lebenssphäre einer ganzen Nation eben so heilsam ist, wie für den einzelnen Menschen, herbeigeführt wurde, darüber liegen die Berichte vor uns: Die erste Veranlassung dazu gab die Münchener historische Ausstellung des Jahres 1858, zu der die belgischen Maler Swerts und Guffens von dem dortigen Ministerium des Inneren abgeordnet wurden, um die Resultate ihrer Anschauungen und Beobachtungen demnächst in einem Berichte an die Staatsregierung mitzutheilen. Dies seit 1846 am Horizonte der belgischen Kunst glänzende Dioskurenpaar, Beide Schüler von de Keyser, die sich bereits durch mehrere treffliche Werke, zweimalige Erlangung des Ehrenpreises auf den Ausstellungen in Brüssel und Antwerpen, und durch die in der Börse zu Antwerpen begonnenen, nachher leider wieder durch den Brand zerstörten Wandmalereien bekannt gemacht hatten, wurden vorzugsweise auch deshalb dazu erkoren, weil sie einige Jahre vorher die hauptsächlichsten Kunststädte Deutschlands bereist und die Resultate ihrer Beobachtungen in einem Büchlein „Souvenirs d'un voyage artistique en Allemagne“ niedergelegt hatten, das, fast nur auf die monumentalen Wandmalereien sich erstreckend, für die deutschen Kunstkenner freilich nur bekannte Dinge enthält, welche aber der belgischen Künstlerschaft mit sachlicher Richtigkeit und gesundem, unparteiischem Urtheil vorgelegt wurden, und eine größere Annäherung der belgischen Malerei an die deutsche bezweckten. Beide Maler unterzogen sich jenem Auftrage mit größter Gewissenhaftigkeit, wurden in München aufs Ehrenvollste aufgenommen und statteten ihren später gedruckten Bericht ab. Durch jene Ausstellung in München, auf der sich bekanntlich auch eine Reihe der anderswo als Wandgemälde ausgeführten Cartons befand, war in den beiden Belgiern der Wunsch rege geworden, auch der großen Zahl ihrer heimischen Kunstgenossen die Anschauung dieser Cartons zu verschaffen, von der sie sich einen unberechenbaren Vortheil für die Entwickelung der Kunst ihres Vaterlandes, einen neuen Aufschwung derselben versprachen. Der Wunsch wurde zu einem Plan, der nicht allein von der Regierung bereitwillig und pecuniär

unterstützt wurde, sondern, was noch mehr sagen will, weil es ehrenvoller ist, auch von den deutschen Künstlern und denen, welche im Besitz solcher Cartons waren. Freiwillig ließen sie sich für einige Monate ihre werthvollen Besitzthümer entziehen. So kam es, daß sich in den Sälen des Palastes in der rue ducale in Brüssel während des Juni und Juli des verflossenen Jahres die edelsten Blüthen der deutschen Kunst unserer Zeit zusammenfanden, in einer Vollständigkeit, wie selbst die deutsche Ausstellung in München sie nicht besessen hatte. Von neun Sälen des herzoglichen Palastes waren acht mit den Cartons von Steinle, Schnorr, Schirmer, Moritz von Schwind, Wislicenus, Bendemann, Hübner, Cornelius, Kaulbach und Alfred Rethel angefüllt. In den beiden folgenden Monaten wanderten sie sämmtlich nach Antwerpen, mit Ausnahme der Cartons von Cornelius, die zum Zweck einer nur diesem Meister bestimmten Carton-Ausstellung nach Berlin gesandt werden mußten.

Statt den Eindruck zu schildern, den diese Werke auf die gesammte jüngere Künstlerschaar machten, die ihnen mit offenem Sinne und aufrichtigem Herzen entgegeneilte, während die älteren Genossen sie mit neidischen Augen ansahen, weil sie ihren langjährigen, wohlfeil erworbenen Ruhm aufs Spiel gesetzt sahen, will ich in meinem Versuche, das Wesen der bisherigen belgischen Historienmalerei vermittelst einer Charakteristik ihrer Koryphäen vorzuführen, mit dem schon erwähnten Künstlerpaare Swerts und Guffens beginnen, erstlich, weil sie dazu bestimmt waren, das Bisherige umzugestalten, und zweitens, weil ihre künstlerische Richtung dazu dient, die ihr gegenüberstehende der älteren Meister in desto helleres Licht zu stellen.

Johann Swerts, der jetzt im 40sten und Gottfr. Guffens, der im 37sten Lebensjahr steht, lernten sich auf der Schulbank der untersten Classe der Akademie in Antwerpen kennen, wo einer dem andern die Hälfte seines Platzes abtreten mußte, weil die gesetzliche Zahl von Plätzen schon voll war. Seitdem repräsentiren sie in der Kunst einen Freundschaftsbund, wie ich in der ganzen Kunstgeschichte, am Allerwenigsten in der noch jugendlichen Geschichte der belgischen Kunst, keinen zweiten nennen könnte. Alles war und blieb Beiden mit einander gemein, sie theilten ihre Freuden und Leiden, schlugen räumlich und künstlerisch dieselben Wege ein, und erhielten dieselben Ehrenbezeugungen, wenn auch anfangs einige derselben dem jüngeren der Dioskuren früher zu Theil wurden als dem älteren. Nachdem sie sich durch mehrere Staffeleibilder bekannt gemacht hatten, in denen neben tief religiöser oder romantisch-

poetischer Begeisterung noch die ganze Farbenpracht ihres Meisters de Keyser vorherrschend war, bereisten sie zusammen Paris, Italien und Deutschland. Von der letztgenannten, für ihre künstlerische Richtung so einflußreichen Reise mit dem Bestreben zurückgekehrt, der Kunst ihres Vaterlandes eine neue idealere Richtung ohne Hintansetzung der bisherigen technischen Vorzüge zu verleihen, suchten sie zunächst eine Gelegenheit, diese Richtung durch monumentale Wandmalereien zu bethätigen. Eine solche, wenn auch keineswegs günstige, fand sich in der kurz zuvor erbauten gothischen Kirche Notre-Dame zu St. Nicolas in Ostflandern (Eisenbahn von Gent nach Antwerpen), in welcher sich bereits von Swerts zwei Oelbilder befanden, von denen das ältere, die Mutter Gottes umgeben von Engeln und Heiligen, noch eine Jugendarbeit des Künstlers, nur durch brillante Farbenwirkung bestechen zu wollen scheint, während in dem jüngeren, das, nach dem Aufenthalt in Italien entstanden, die Patrone der Stadt und des Landes darstellt, der Einfluß der idealeren Kunstrichtung sich ganz entschieden bemerklich macht. Günstig war die Gelegenheit insofern nicht, als die für Wandmalerei sich bietenden Flächen klein waren, und sich nur an den aus den Umfangsmauern hervortretenden, glatten Pilastern nebst den daran grenzenden schmalen Mauerflächen fanden. Diese Schwierigkeit wußten die Künstler geschickt zu überwinden: sie theilten diese Räume jedes Mal in drei Nischen und ordneten danach den von ihnen gewählten Gegenstand, die sieben Leiden der Maria nebst den zwölf Aposteln und den zwölf kleinen Propheten. Diese sieben Leiden sind die Beschneidung Christi, die Flucht nach Aegypten, Jesus zwölf Jahre alt im Tempel, die Kreuztragung, die Abnahme vom Kreuze und das siebente, abweichend von den gewöhnlichen Darstellungen, nicht die Grablegung, sondern Maria als Tröfterin der Betrübten. Ich muß es mir hier versagen, die Bilder einzeln zu beschreiben und zu charakterisiren; über das Ganze aber steht das einstimmige Urtheil fest, daß die in vieler Beziehung originellen Compositionen von strenger, correkter Zeichnung, ernster Stylisirung, geistig edlem, lebendigem Ausdrucke und kräftiger, wirkungsreicher Farbengebung sind, daß sie, wenn ich einen Vergleich mit außerdeutschen Arbeiten anstellen soll, den im Geiste der Overbeck-Veit'schen Richtung ausgeführten Wandgemälden von Hippolyte Flandrin wol am verwandtesten sind, und dabei ein so wunderbar einheitliches Ganzes ausmachen, daß man weder in der Empfindung und im Ausdruck, noch im Colorit die Arbeit zweier Meister darin erkennt; ganz anders als z. B. in dem bekannten Genter Altarwerke der

Brüder van Eyck, wo sich die Hand des älteren Hubert von der des jüngeren Johann deutlich unterscheiden läßt. Das ist vielleicht, wenn anders die Angabe, daß hier der Antheil beider Künstler gleich groß ist, richtig, ein in der Kunstgeschichte einziger Fall, den nur eine völlige Seelenharmonie, eine Seele in zwei Körpern hervorzubringen vermag.

Die allgemeine Anerkennung, welche diese Arbeiten schon während ihrer Entstehung bei dem künstlerischen Theile der Bevölkerung hervorriefen, bewirkte es, daß noch vor der Beendigung derselben unser Künstlerpaar von der Stadt Antwerpen einen Auftrag ganz anderer Art erhielt, nämlich den Hauptsaal der damals neu restaurirten dortigen Börse mit Wandgemälden zu schmücken, deren Inhalt die Geschichte der großen Vergangenheit Antwerpens bilden sollte. Nach dreijährigem rastlosen Schaffen war auch diese Arbeit der Vollendung nahe, als bekanntlich im August 1858 der prachtvolle Renaissance-Bau und mit ihm das Werk unserer Maler ein Raub der Flammen wurde. Ob es wahr ist, wie man erzählt, daß sie ahnungsvollen Geistes wenige Tage vor dem Unglücke von den Cartons photographische Abbildungen hatten nehmen lassen, und daß die Cartons selber mit verbrannt sind, oder ob die letzteren sämmtlich gerettet wurden, kann ich nicht entscheiden. So viel ist aber sicher, daß wir noch wissen können, was sie in dem alten Prachtbau gemalt hatten, und daß für den Saal der Handelskammer der neu zu erbauenden Börse dieselben Meister und wahrscheinlich dieselben Bilder wieder gewählt werden sollen.

Es sei mir vergönnt, wenigstens in der Kürze den Inhalt der historischen Compositionen anzugeben. Es sind zwei größere und vier kleinere, mit einem in der Hohlkehle der Decke darüberhinlaufenden Friese, der, grau in grau gemalt, die Handelsthätigkeit der 4 Welttheile allegorisch darstellt. In einem der beiden großen, in Linien und Gestalten kräftig gedachten, schön charakterisirten Bilde übergeben die Würdenträger der deutschen Hansa 1315 den Archiven des Klosters zum heil. Michael ihre Verträge und Privilegien, im anderen empfängt der Magistrat Antwerpens 1324 die Gesandten der Beherrscherin der Adria, die eben, aus ihren Gondeln steigend, von den Rathsherren der Stadt und dem jubelnden Volke begrüßt werden. Die vier kleineren Bilder zeigen uns, wie Eduard III. von England während seines Aufenthalts in Antwerpen in einem Saale jenes Klosters mit den Kaufleuten der Stadt Berathung hält, wie den jährlich nach Antwerpen kommenden französischen Kaufleuten vom Magistrat der Stadt der

Ehrenwein kredenzt wird, wie die erste persische Gesandtschaft von der Statthalterin Margarethe von Oesterreich 1523 und die Gesandten des ersten russischen Czaren Wassili Iwanowitsch 1524 vom Magistrate Antwerpens empfangen werden. Das Alles und der sinnreich erdachte Fries mit den geistvoll charakterisirten Welttheilen war der Vollendung nahe, als vor zwei Jahren die Zerstörung der Malereien geschah, die alle Assecuranzgesellschaften eben so wenig zu ersetzen vermöchten, wie die Soldaten des Mummius die von ihnen zerschlagenen Kunstwerke; wenn nicht glücklicherweise ihre Künstler noch lebten.

In die nächste Gegenwart Belgiens, die in Folge des Strebens dieser Dioskuren und vielleicht auch schon in Folge der Ausstellung der Ausstellung der deutschen Cartons in kurzer Zeit eine Reihe von Projecten der monumentalen Malerei hervorgebracht hat, versetzt uns die neueste Arbeit unsres Künstlerpaares, der Auftrag, den Chor der in schlechtem gothischen Style neuerbauten St. Georgskirche in Antwerpen mit Wandgemälden zu versehen, die in der bekanntlich von Kaulbach im neuen Berliner Museum und von Bendemann im Ballsaale des Schlosses zu Dresden ausgeübten Technik des Wasserglases ausgeführt werden sollen. Die von den Künstlern zu diesem Zwecke bereits vor ganz Kurzem vollendeten Cartons, natürlich dem religiösen Gebiete angehörend, verherrlichen den Schutzpatron der Kirche, den heil. Georg, der unterhalb der für die Schlußwand des Chores bestimmten sitzenden Gestalt des segnenden Heilandes als ein jugendlich kräftiger Ritter auf seinem hoch sich bäumenden Rosse sitzt und dankend für die Besiegung des zu seinen Füßen ausgestreckten Drachen zum Himmel blickt. Daneben zu beiden Seiten in spitzbogigen Nischen die 4 Evangelisten und über den Chorstühlen an den Chorwänden die colossalen Gestalten der 12 Apostel.

Die Angabe und kurze Charakteristik dieser großen Gemäldecyklen eicht hin, um zu zeigen, daß Swerts und Guffens es nicht verdienen, daß man, wie Springer es noch 1856 that, von ihnen sagt: „sie seien als Schüler de Keyser's von keiner Bedeutung.“ Freilich wuchs ihre Bedeutung erst nach 1856, was aber in ihnen verborgen lag, hätte dem sonst so fein beobachtenden Kunsthistoriker nicht entgehen sollen, denn außer den Cartons zu den Wandgemälden in St. Nicolas lagen bereits mehrere Staffeleibilder von ihnen vor, aus denen, je näher sie der Gegenwart stehen, ein immer größeres Streben nach idealerer Auffassung hervorleuchtet. So von Swerts: „Margaretha und

Martha" nach Goethe's „Faust", „Ophelia" nach Shakspeare, mehrere andere Scenen nach französischen und belgischen Dichtern, und als religiöse Gegenstände „Maria am Grabe des Heilandes" und „Der heil. Cornelius und seine Zeitgenossen"; ebenso von Guffens ähnliche Scenen nach Goethe und anderen Dichtern, sein „Untergang Pompejis" und mehrere Bilder religiösen Inhalts.

Bevor ich nunmehr die diesem Dioskurenpaare gegenüberstehenden Häupter der bisherigen Richtung der belgischen Historienmalerei einzeln charakterisire, habe ich gerade hier an dieser Stelle zweier Künstler zu gedenken, die nur das mit einander gemein haben, daß ihre bereits abgeschlossene, hinter uns liegende Wirksamkeit zum besseren Verständnisse sowol der eben betrachteten reformirenden Bestrebungen jenes Dioskurenpaares, als des zu reformirenden Charakters der belgischen Historienmalerei dient. Abgeschlossen ist die Thätigkeit Beider. Denn van Eycken wurde der Kunst zu früh entrissen, und Navez, der Hochbejahrte, liegt in seiner ganzen classischen Richtung bereits vor der von mir zu behandelnden Gegenwart.

Wie den wirklichen Reformatoren in Staat, Kirche, Wissenschaft und allen geistigen Lebensäußerungen der Menschen gewisse vorbereitende Bestrebungen voranzugehen pflegen, die mehr in dunkler Ahnung als in klarem Bewußtsein gegen die vorhandenen Mängel und Gebrechen gerichtet sind, so geschah es auch auf dem Gebiete der heutigen belgischen Kunst. Ein solcher Vorläufer von Swerts und Guffens ist der 1853 im Alter von 44 Jahren verstorbene Jean Baptiste van Eycken, der, wenn auch äußerlich im Schutzzusammenhange mit Navez, sich doch gar bald nicht nur von seines Meisters sogenannten classischen Style, sondern auch von dem Farbenmaterialismus der übrigen Hauptvertreter der belgischen Schule lossagte und eine idealere Bahn, wenn auch nur in der religiösen Historie, sowohl in seinen Staffeleibildern, als in Wandgemälden, einzuschlagen sich bemühte; und zwar ohne dabei in der Zeichnung dem mittelalterlichen Spiritualismus oder dem Nazarenerthum Overbeck's zu huldigen, und ohne dem nothwendigen Elemente der Farbengebung und der technischen Ausführung Eintrag zu thun. Auf dieser Bahn ist er in Belgien zeitlich der Erste, der, welcher den ersten Impuls zur jetzigen Wiederbelebung der monumentalen Malerei gab. Sein Hauptwerk, das er in diesem Sinne, wenn auch noch nicht in diesem rein und mit Consequenz durchgeführten Style, schuf, sind die Wandgemälde in der Dreifaltigkeitskapelle von

Notre Dame de la Chapelle in Brüssel, nämlich die Darstellung: „Kommt her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid“, dazu die acht Seligpreisungen und drei Bilder solcher Frauen, die sich durch ihre große Menschenliebe die Verehrung der Stadt erwarben. Es ist diesen Bildern das Verdienst nicht abzusprechen, dem Idealismus der monumentalen Malerei die Bahn eröffnet zu haben, wenn sie auch eben so wenig wie seine in Oel ausgeführten 14 Stations= und andere Staffeleibilder, womit er dieselbe Kirche schmückte, von dem Einflusse der damals noch nicht ausgestorbenen französischen Manierirtheit frei sind, deren Anklänge durch van Eycken's Lehrer Navez auf ihn vererbt sein mochten. Daß man aber schon damals das Richtige anerkannte, was die von van Eycken betretene Bahn an sich trug, beweist der Umstand, daß der Künstler auch den Auftrag erhielt, den Chor und den Triumphbogen der genannten Kirche mit Wandgemälden zu schmücken. Er begann dazu die Cartons aus dem Leben der heil. Jungfrau zu entwerfen, wurde aber durch einen höheren Willen abgerufen, so daß, da meines Wissens die Arbeit bis jetzt unterblieben ist, die Ausführung derselben durch die eine Malerhand von Swerts und Guffens zu wünschen wäre.

Der einzige Meister also, den ich hier wegen des Contrastes mit der farbenglänzenden, realen Richtung der belgischen Schule zu charakterisiren habe, ist Franz Joseph Navez, Historien=, Genre= und Portraitmaler, der im vorigen Jahre von seinem Amte als Director der Brüsseler Kunst=Akademie zurücktrat; ein Schritt, zu welchem nicht nur das vorgerückte Alter des 72jährigen Meisters, sondern auch die mehr als ein halbes Jahrhundert consequent und unabänderlich verfolgte Kunstrichtung desselben die natürliche Veranlassung gab. Aber trotz dieses für uns längst überwundenen Standpunctes, den Navez als Künstler einnimmt, wäre sein Rücktritt, wenn er zehn Jahre früher erfolgt wäre, ein Verlust für die Brüsseler Akademie gewesen, was er allerdings jetzt nicht ist. Denn seine Thätigkeit als Lehrer, die von der als ausübender Künstler durchaus zu trennen ist, war, wie die van Brée's in Antwerpen, eine geraume Zeit hindurch anregend und fruchtbringend. Das beweist nicht allein der eben betrachtete van Eycken, der ihm in Composition, Anordnung, Gewandung und Farbenauftrag viel verdankt, sondern auch seine übrigen Schüler, unter denen ich nur Portaels, Stallaert, Haseleer, Roberti und Daems nenne, und seine zum Theil noch berühmteren Schülerinnen, wie die Gattin van Eycken's, die Gattin des größten belgischen

Bildhauers Wilhelm Geefs*) und das talentvolle Fräulein Adele Kindt. Das war eine Schule, die zu ihrer Zeit als eine Art von Camaraderie die société d'admiration mutuelle hieß.

Welche Stellung Navez dagegen als Künstler, oder vielmehr in der Geschichte der heutigen belgischen, wie der ganzen modernen Kunst einnimmt, das liegt in dem Einen Worte: er war, abgerechnet kleine Seitenwege, auf denen er während seines Aufenthaltes in Rom zu wandeln versuchte, während seiner ganzen Wirksamkeit ein Schüler des bekannten David, des Vaters der classischen Malerei in Frankreich. Das sagt über den Styl seiner Kunst genug. Ich weiß freilich recht wohl, daß Navez seine Thätigkeit unter dem damals auch schon als bejahrter Professor an der Brüsseler Zeichnenakademie wirkenden François begann, der aber dem Franzosen David künstlerisch nahe stand, insofern er das Verdienst hat, im Anfange unseres Jahrhunderts die classische Malerei in Belgien angebahnt zu haben. Unter seiner Leitung entstand Navez' Erstlingswerk, das ihm einen Namen erwarb und durch seinen classischen Stoff die damalige Zeit hinlänglich charakterisirt: „Virgil, wie er dem Augustus und der Octavia das sechste Buch der Äneide vorliest." Das Bild verschaffte ihm die Möglichkeit, seine Wanderlust und sein Verlangen zu erfüllen, unter dem vielgepriesenen Repräsentanten der Classicität Jacques Louis David selber zu lernen. Er ging nach Paris und fühlte sich durch die Lehren seines neuen Meisters so befriedigt, daß, als dieser treue Anhänger der napoleonischen Dynastie 1816 aus Frankreich verbannt wurde, er ihm um so lieber folgte, weil der Verbannte der Heimath seines Schülers zupilgerte und in Brüssel seinen bleibenden Wohnsitz nahm. So ist es begreiflich, daß David's classische Kunstrichtung mit allen ihren Vorzügen und Mängeln dergestalt in Navez' Fleisch und Blut eingedrungen war, daß er ihr nie untreu werden konnte und wollte. Ich will nicht fragen, ob diese starre Consequenz lobenswerth war oder nicht. Es ist bekanntlich für bejahrte Männer schwer, ja fast unmöglich, eine von Jugend auf befolgte Geistesrichtung zu verlassen, weil sie in der Regel die neu entstehende für eine Verirrung ansehen. Denn außer dem Unterschiede, daß David als Begründer der classischen Richtung, als Zerstörer der zügellosen Auswüchse des Geschmackes originell, Navez dagegen nur ein Nachahmer war, ist

*) Also wiederum eine Malerin als Gattin eines Bildhauers, wie bei dem Dänen Jerichau und dem Bremer Karl Steinhäuser.

zwischen Beiden auch die Verschiedenheit, daß Ersterer den Ausbruch der Revolution in der belgischen Malerei nicht mehr erlebte, Letzterer dagegen bereits seit dreißig Jahren zu ihrer Fahne hätte übergeben können. Dieser aus dem flämischen Volksgeiste hervorgehenden Revolution und ihren Früchten blieb er fremd bis auf den heutigen Tag; dahin vermochte er natürlich auch seine Schüler nicht zu führen.

Die historischen Werke Navez', in denen sich jene Vorzüge und Mängel der David'schen Schule am klarsten und charakteristischsten aussprechen, sind seine im Brüsseler Museum befindliche „Hagar in der Wüste", die 1820 in Rom entstand, und seine lebensgroßen „Isaak und Rebekka" im Pavillon in Haarlem, Gestalten von großartigem, classischem Rhythmus der Bewegung und kalt berechnetem Pathos, das keine Spur von eigener, tiefer Empfindung zeigt. Aehnlich die „Athalia und Joas" aus dem Jahre 1830, ein Bild von erhabener Composition und höchst correcter Zeichnung, aber gewaltsam und outrirt in Ausdruck und Colorit. Noch ärger fiel die Kritik, die damals schon auf einem ganz anderen Standpuncte als unser Meister stand, über seine nach 1830 erschienenen Werke her, in denen die conventionelle Manierirtheit der französischen Schule sich hin und wieder mit Eitelkeit und Coquetterie paart, wie in dem „Urtheil Salomonis," in „Christus und dem reichen Jüngling," in der „heil. Jungfrau, die ihren Eltern ihre Gebete hersagt," in der noch schlimmeren „Ehebrecherin vor Christus" und in einigen seiner theatralisch affectirten Glasgemälde der Cathedrale St. Gudule in Brüssel. Da ist nie die Meisterschaft in der Zeichnung, nie die Eleganz und Großartigkeit der Formen, nie die Höhe des classischen Kotburns zu verkennen; aber es bleibt bei diesen äußerlichen Vorzügen, denen der stille Hauch der seelischen Empfindung, das eigene tiefere Gefühl des Schaffenden, mit einem Worte die wahre künstlerische Conception fehlt. Sein Colorit ist meistens matt und unbelebt, und mit einer merkwürdigen, vielleicht in dem eigenthümlichen Organismus des Auges begründeten Vorliebe fürs Grüne behaftet.

(Fortsetzung folgt im nächsten Heft.)

Nationallotterie und Schillerstiftung.

Seit Monaten war in Zeitungen und Wochenschriften von der Nationallotterie zum Besten der Schiller- und Tiedgestiftung die Rede, deren Loosabsatz über eine halbe Million gestiegen ist und deren Ziehung am zehnten November d. J. stattfinden soll. Die Ausstellung aller zu Gewinnen angekauften oder geschenkten Gegenstände hat in diesem Sommer Tausende in die Räume der alten Dresdener Bildergallerie gelockt und die Erwartungen, wer wol das vom Großherzog von Weimar geschenkte Gartenhaus bei Eisenach oder das Jahn'sche Grundstück in Freiburg an der Unstrut gewinnen werde, sind in den verschiedensten Kreisen verbreitet. Alles das hätte d. Bl. keine Verpflichtung auferlegt, auch ihrerseits der Nationallotterie zu gedenken. Aber einestheils sind es die möglichen Resultate dieser Unternehmung, anderentheils die Verwendung derselben, welche voraussichtlich einen Wirbelwind von papierner Polemik, von Auseinandersetzungen, Vorschlägen, Anforderungen und Wünschen, von Vorwürfen und Erklärungen hervorrufen werden. Insoweit scheint es gerathen, unseren Lesern kurz einige Andeutungen zu geben, wie sich die Sachen eigentlich verhalten, damit dieselben später nicht ganz rathlos dem Zeitungssturme entgegentreten.

Das Thatsächliche ist bekannt. Seit dem Jahre 1855 ward die Schillerstiftung „zur Unterstützung deutscher hülfsbedürftiger Dichter und deren Hinterlassenen" begründet. Anfänglich nur langsam, später in etwas schnellerem Fortgang, wuchs das Capital derselben zu einigen Tausenden an. Es waren Einzelgeschenke von Fürsten und Privaten, Erträge von Theatervorstellungen, Concerten, Vorlesungen, darunter verhältnißmäßig reiche Gaben von Schriftstellern und Künstlern, welche den ursprünglichen Fond begründeten. Für eine große Thätigkeit erschienen die Mittel noch gering, aber Einiges konnte geleistet und erreicht werden. Das Fest der hundertjährigen Geburtstagsfeier Schiller's brachte dem Fond der Schillerstiftung eine reiche Vermehrung, er wuchs nicht um Hunderte, sondern um viele Tausende und durch das Bewilligen von Jahresbeiträgen, das vielerseits erfolgte, schien eine stete allmälige Steigerung der Mittel gesichert. Bis hierhin verdankte also die Schillerstiftung ihr Vermögen der willigen Theilnahme der Nation am Geschick ihrer Dichter, erreichte ihr

Capital auf Wegen, die zum größten Theil mit ihrem künstlerischen Endzweck im Zusammenhang standen. Mit dem hundertjährigen Geburtsfeste Schiller's begann auch die eigentliche Wirksamkeit der Stiftung.

Ehe indeß die Geburtsfeier Schiller's mit ihrem lebendigen Enthusiasmus auch der Schillerstiftung so reiche Mittel zuführte, hatte eines der Mitglieder des Dresdner Comités, Major Serre auf Maxen, den Plan gefaßt, durch eine allgemeine Lotterie dem kleinen Capital reiche Zuflüsse zu verschaffen. Major Serre ging dabei von der Ueberzeugung aus, daß in der Zeit des Materialismus und des Interesses die materiellen Hebel auch für die geistigste und edelste Sache nicht verschmäht werden dürften. Wenn es nun gelingen sollte, eine große Anzahl von Loosen für die beabsichtigte Lotterie zu verbreiten, so mußte ein Theil des für die Loose eingehenden Geldes selbstverständlich zu Gewinnankäufen verwendet werden. Ein reicher Ertrag konnte nur daraus resultiren, daß einerseits die Theilnahme an der Nationallotterie sich auch in Gewinngeschenken bethätigte, andererseits die Herstellungskosten von Büchern und Kupferstichen, welche als Gewinne vertheilt werden sollen, nicht so bedeutend sind, wie die Summe, welche sie repräsentiren. Denn bekanntlich war festgesetzt worden, daß jedes Loos einen Gewinn, der dem Kaufpreise von einem Thaler im Werth entspräche, erhalten solle. Das Unternehmen nahm Dimensionen an, welche die Veranlasser vielleicht selbst nicht vorausgesetzt hatten. Ueber eine halbe Million Loose sind verbreitet worden und das natürliche Ergebniß davon ist eine beträchtliche Vermehrung der Kosten und der äußeren Schwierigkeiten des Unternehmens. Von dem Modus der Ausloosung und noch mehr der Gewinnvertheilung gestehen wir offen keinen Begriff fassen zu können. Jedenfalls wird neben der höchsten Anerkennung des Unternehmens auch viel Verdruß und Mißgunst, sowie manche Stimme laut werden, die das Geschäftliche der ganzen Angelegenheit des Namens und Zweckes der Schillerstiftung nicht würdig findet.

Was wir mit diesen Auseinandersetzungen sagen wollten, ist eigentlich nur: daß es erstens ein Irrthum ist, die Nationallotterie zum Besten der Schillerstiftung als identisch mit der Stiftung selbst zu betrachten, daß also die letztere für die erstere nicht mehr verantwortlich sein kann, als für Alles, was zu ihren Gunsten geschieht. Daß ferner die Schillerstiftung keinen Einfluß auf die geschäftlichen Arrangements der Nationallotterie hat, indem ihr lediglich nach Abschluß

des ganzen Unternehmens der Ertrag desselben überliefert wird. Endlich: daß selbstverständlich die große Summe, welche die Unternehmer der Schillerlotterie dem Fond der Schillerstiftung zuführen, ihnen eine berathende Stimme bei der Verwendung dieses Capitals sichern wird, daß es aber nicht in der Willkür dieser Unternehmer steht, ob sie der Schillerstiftung die Ueberschüsse übergeben wollen oder nicht, und daß es keineswegs in ihrer Absicht liegt, den ursprünglichen Plan der Stiftung umzustoßen.

Wir müssen gestehen, selten ein betrübenderes Schauspiel erlebt zu haben, als in diesem Augenblicke von gewissen Journalisten in der gedachten Angelegenheit aufgeführt wird. Anklagen, Verketzerungen, Verläumdungen, unsinnige Vorschläge, Eines jagt das Andere. Es ist unmöglich, aller Einzelheiten zu gedenken. Um aber ein schlagendes Beispiel von der Anmaßung und dem Wesen einer gewissen Journalistik zu geben, knüpfen wir an einen Artikel an, den Wigand's „Telegraph", ein in Cassel erscheinendes kritisches Blatt, gebracht hat. Der „Telegraph" zeichnet sich sonst durch die Ehrenhaftigkeit seiner Kritiken und Motive aus, wir haben keinen Grund, diese Ehrenhaftigkeit auch bei dem gedachten Artikel zu bezweifeln. Aber wir müssen dann um so stärker die kritische Negationssucht und die deutsche Untugend, seine eigene Meinung als die des gesammten Publicums hinzustellen, beklagen, wir müssen bedauern, daß der gesunde Sinn des Volkes durch derartige journalistische Klopffechtereien irregeführt wird.

Der gedachte Artikel geht davon aus, die Behauptung aufzustellen, daß die vorgesetzten Zwecke der Schillerstiftung unwürdige und unzulängliche seien. Er sucht die Befürchtung zu erregen, daß durch die Schillerstiftung eine gewisse Afterpoesie noch stärkere Ermunterung erhalten werde und stellt sich zur Dichtung der Gegenwart ungefähr auf den mephistophelischen Standpunct:

— — Denn Alles was entsteht
Ist werth, daß es zu Grunde geht! —

Es würde vergeblich sein, den Casseler Kämpen gegen die Pensionen an Dichter unserer Zeit auf die zahlreichen Fälle zu verweisen, in welchen die besten künstlerischen Kräfte, von Alter und Sorgen erschöpft, dem Mangel preisgegeben sind, es würde vergeblich sein, ihn an die Dankbarkeit zu erinnern, welche eine Nation ihren Poeten schuldet, auch wenn dieselben das erstrebte Höchste nicht erreicht haben. Der Verfasser des gedachten Artikels hat sich mit der Behauptung, die Pension an Otto Ludwig habe das Mißfallen des Publicums erregt,

vollkommen unzugänglich gemacht. Also selbst Otto Ludwig ist in seinen Augen unwerth! Man kann einen bedeutenden Roman und zwei Tragödien gedichtet haben, unter denen eine „die Makkabäer“ heißt, und dennoch hat man kein Anrecht, im schweren Krankheitsfalle eine nationale Belohnung und Unterstützung zu erwarten! Ein Theil des Publicums hat den „Erbförster“ zu „grausig“ gefunden, Grund genug, um in Cassel die Entschlüsse der Schillerstiftung, ihre ganze Idee zu tadeln und dem Capital, welches ausdrücklich zum bekannten Zweck gesammelt worden ist, sofort eine andere Bestimmung anzuweisen!

Der Casseler schlägt nicht vor, sondern fordert kategorisch und gebieterisch, die Fonds dazu zu verwenden, Herrn v. Cotta sein Verlagsrecht an Schiller's Werken abzukaufen und billige Schillerausgaben zu veranstalten. Es ist wirklich trostlos, Derartiges zu lesen. Man mag sagen, die Stimme sei vereinzelt. Aber daß sie nur laut werden kann, daß es keine Herzlosigkeit, keine noch so verschraubte und verclausulirte Ansicht in Deutschland giebt, die nicht ihren Vertreter unter uns fände, daß die Classikeranbetung es gerechtfertigt findet, talentvolle, hochbegabte Dichter verhungern und verkommen zu lassen, damit Schiller's Werke einige Groschen billiger sind, das ist depravirend, ist eine Erscheinung, welche uns ernstere Besorgnisse für die Gegenwart einflößt, als die schlechten Gedichte, Romane und Novellen, die neben den guten herauskommen! — Nachdem solche Vorschläge gemacht sind, darf man sich nicht wundern, wenn von allen Seiten die wunderlichsten Propositionen auftauchen. Keine erreicht die im „Telegraphen“ gebotene. Fünf Jahre ist mit äußerster persönlicher Anstrengung gewirkt worden, der Schillerstiftung einen Fond zu begründen, die Nation hat im Bewußtsein, daß zahlreichen Erfahrungen gegenüber die Stiftung eine Nothwendigkeit sei, bereitwillig gegeben und wieder gegeben, und jetzt verlangt man unter dem Schilde sittlicher Berechtigung — billige Schillerausgaben.

Wir haben Nichts hinzuzufügen, als die Hoffnung, daß sich das Comité der Schillerstiftung nicht irren, nicht beeinflussen lassen wird. Auch die Meinung ist zurückzuweisen, welche anstatt der Belohnung älteren Verdienstes die Begünstigung des jungen Talents verlangt. Das schon Geleistete muß immer den Vorzug vor dem Erwarteten haben. Steht aber der Schillerstiftung ein großer Fond zu Gebote, so ließe sich für die junge Dichtung (so gefährlich auf unbestimmte Zeit hinaus bewilligte Pensionen sein würden), doch Bedeutendes durch Einrichtung einiger Reisestipendien leisten. Nach Maßgabe der

Akademien würden dieselben nach zwei oder drei Jahren auf Andere übergehen und selbst den Fall gesetzt, daß sie bei Einzelnen nicht wohlangewendet, resultatlos blieben, so müßten sie im Ganzen einen sehr segensreichen Einfluß ausüben. Niemand hat noch die Trefflichkeit der Reisestipendien für bildende Künstler bestritten, so viele einzelne Mißgriffe dabei vorkommen mögen.

Dies ist ein Vorschlag und kein Verlangen. Die Vorschläge zu prüfen, wird die Sache der Männer sein, welche mit der Leitung einmal betraut sind, die „Verlangen" mögen sie immer ungescheut und des ursprünglichen eigensten Zweckes der Schillerstiftung eingedenk zurückweisen.

* *

Ideen und Themata.

Der Bühnenverein und die Dramatiker. Ein Artikel im „Deutschen Museum", der unlängst diesen Gegenstand behandelte, nöthigt uns einige Worte der Entgegnung ab. Der anonyme Verfasser versichert selbst, daß ihn die Sache und nicht ein Sonderinteresse geleitet habe. Wir haben keinen Grund, an dieser Versicherung zu zweifeln; doch meinen wir, der Artikel verfehle nach dieser und jener Seite hin gerade den Zweck, dessetwegen er geschrieben ward. Er ward geschrieben, um die Rechte der Dramatiker zu wahren. Sehr gut, wenn sie durch ihn wirklich gewahrt würden. Das aber glauben wir nicht, schon deßhalb nicht, weil er zu Gunsten der Theateragenten redet.

Bekanntlich forderte der Präses des Bühnenvereins (d. h. des jüngsten der Cartellverträge, des vom Herrn v. Hülsen protegirten) vor Jahr und Tag die Dramatiker in der Gesammtheit auf, sich gleichsam als eine moralische Person zu constituiren und durch einen aus der Gesammtheit gewählten Ausschuß mit dem Bühnenvereine in Verbindung zu treten. Der Bühnenverein machte es sich zum Gesetz, gegen die schädlichen Einflüsse der Agenturwirthschaft zu wirken und das glaubte er durch einen Anschluß an den ehrenwerthen Theil der Dramatiker besser zu erreichen. Jetzt nun macht derselbe Bühnenverein bekannt, da die Dramatiker der Aufforderung nicht nachgekommen wären (nämlich ihre dramatischen Werke mit einer Empfehlung durch den Ausschuß einreichen zu lassen), so sähen sich die Bühnenvorstände dieses Bühnenvereins genöthigt, fortan nur solche dramatische Werke anzunehmen, die ihnen ohne jede andere Vermittlung von den Dramatikern selbst eingereicht würden. Doch modificirt der Bühnenverein sogleich die Schwere dieses Ausspruchs, indem er die Vermittlung durch einzelne Personen zuläßt, die als seine Unteragenten zu betrachten seien.

Dies nun findet der anonyme Verfasser etwas stark. Er erblickt ein bureaukratisches Bevormundungssystem darin, daß die betreffenden Bühnenvorstände nicht mehr von irgend einem beliebigen Agenten, den ich mir nach Belieben wähle, dramatische Werke annehmen mögen. Er fragt: wie konnten ein Dingelstedt, ein Emil Devrient ihre Zustimmung zu dieser Maßregel geben? Zugegeben, daß der Erlaß in seiner Fassung vielleicht etwas nach verlebter Canzleidoctrin schmeckt (welcher irgendwie amtlichen Charakter tragende Erlaß schmeckte nicht danach!), warum ruft der Verfasser nicht lieber aus: die Agenturwirthschaft muß heillos und die Erfahrungen, die ein Dingelstedt und ein Devrient mit ihr gemacht haben, müssen trostlos sein, wenn auch sie zu dieser bureaukratischen Maßregel ihre Zuflucht nehmen! Wer die Sache einigermaßen aus nächster Anschauung und nicht blos vom Hörensagen kennt, weiß auch, daß das System der Theateragenturen der Ruin der dramatischen Kunst ist. Nicht allein dieser oder jener Agent mit seinem Systeme, es ist das System in pleno, das System der endlosen Concurrenz, durch das die Bühnenwelt überhaupt, zunächst aber die dramatischen Schriftsteller in ihrer eigensten Geistesarbeit, vernichtet werden.

Wir wiederholen nicht das schon hundertmal Gesagte, aber das Eine in immer stärkerer Form. Wenn es überhaupt besser werden soll, so giebt es nur ein Mittel, wir, alle wie wir da sind, müssen erst wieder empfänglich werden für den wahren Begriff der literarischen Ehre, wir müssen, nicht mit geistigem Hochmuth und schönrednerischem Savoir-vivre, wohl aber mit dem wahren geistigen Stolz als echte Aristokraten des Geistes unser Recht wahren. Das Recht der wahren literarischen Ehre gebietet, daß die Dramatiker um jenes Prinzips der endlosen Concurrenz willen Nichts mit Theateragenten zu thun haben. Ein Gutzkow ist in den Puncten, was Bühnenerfahrungen betrifft, gewiß competent; er rief eines Tages bitterböse aus: man kann seine Hände nicht rein erhalten, wenn man mit gewissen Leuten verkehrt hat. Sollten nicht am Ende Dasselbe auch die Bühnenvorstände ausrufen dürfen, die ja doch von den Agenten mehr belästigt, resp. begeifert werden als die Dramatiker?

Als nun Herr v. Hülsen den Dramatikern zugestand, ihre Erzeugnisse durch ein aus ihrer Mitte gewähltes, prüfendes Comité einzureichen und ausdrücklich erklärte, diese durch das Comité geprüften Stücke sollten vor allen anderen begünstigt werden, räumte er da nicht den Dramatikern wirklich ein bedeutendes Recht ein?! Allerdings ist auf eine Verbrüderung der Dramatiker bei den zersplitterten literarischen Verhältnissen so schnell nicht zu hoffen. Herrn v. Hülsen's Schuld ist es doch nun aber gewiß nicht, daß dem so ist. Wenn er jetzt sagt: ich nehme nur Stücke an, die mir von den Dramatikern selbst eingereicht werden, so hat er damit nur gesagt, was sich eigentlich von selbst versteht. Ich kann mir jeden Unterhändler verbitten, trete ich mit Jemandem in geschäftlichen Verkehr. Dasselbe sollte nicht der Generalintendant von Berlin, Weimar oder Carlsruhe dürfen! In welcher Weise wird dadurch der Dramatiker bedrückt, wenn ihn ein Bühnenvorstand an die Einsendung seines Manuscripts in einer

Weise erinnert, die sich anstandshalber von selbst versteht? Herr v. Hülsen mußte auch eines Tages vorschreiben, er nähme nur Manuscripte an, die geheftet und leserlich geschrieben wären!

Was nun aber der anonyme Verfasser weiterhin von der übermäßigen väterlichen Fürsorge in Betreff der Honorare sagt, bedauern wir, nicht recht zu verstehen. Er sagt, es sei für den Dramatiker höchst widrig, bei Einziehung der Honorare von kleineren Bühnen gleichsam sein eigener Executor zu sein, man überlasse das lieber den Agenten. Lieber Herr, wohl Ihnen, wenn sie sich auch nie um die Kleinigkeit eines abgerissenen Knopfes zu bekümmern brauchen! Mag sein, daß es bequemer ist, die ganze Vermittlungsangelegenheit Agenten gegen einige Prozentabzüge vom Honorare besorgen zu lassen, oder das Stück für ein Pauschquantum zu verkaufen. Das ist ja aber auch den Dramatikern bei der Mehrzahl der Bühnen unbenommen, wenn sie nun einmal nicht anders wollen. Der genannte Bühnenverein umfaßt ja nur eine Anzahl Hoftheater, und selbst in Berlin giebt es noch Bühnen genug, die Stücke (wenn auch nicht gerade Tragödien) gebrauchen können. Daß aber die Dramatiker stets kommen und klagen über den Bettelsold, den ihnen die kleineren Bühnen gewähren und doch von diesem Bettelsold noch so viel übrig haben, um einen oder ein Paar Agenten zu besolden: diese Logik finden wir höchst sonderbar. E. M.=S.

Notizen.

Die Buchhandlung von Otto Janke in Berlin kündigt eine neue Ausgabe aller Romane von Willibald Alexis an, die sich voraussichtlich großer Theilnahme erfreuen wird. Willibald Alexis gehört zu den wenigen Romanautoren der Gegenwart, welche in stetiger Folge produciren und dabei dennoch die Würde der Kunst aufrecht erhalten haben. Die Mark Brandenburg und das Königreich Preußen sind eben kein Schottland, der deutsche Schriftsteller kein Laird von Abbotsford, und trotz dessen verdient Willibald Alexis nicht nur den Namen eines deutschen Walter Scott, sondern hat nach mehr als einer Seite Größeres geleistet. Wir gedenken in besonderen Artikeln der Gesammtausgabe, die mit dem Neudruck von „Cabanis“ eröffnet worden ist. — Alfred Meißner verheißt demnächst einen Roman „Neuer Adel“. — Im Verlag von H. Hübner in Leipzig erscheint ein Roman „Bis zum Abgrund“ von Adolf Stern. — Von einem zweiten unserer Mitarbeiter, von Andreas Oppermann, ist soeben (bei Trewendt in Breslau) ein Skizzenbuch „Palermo“ erschienen, Erinnerungen und Bilder aus einem längeren sicilianischen Aufenthalt des Verfassers bietend.

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig, Druck von Alexander Wiede.

Ueber das Textbuch zu „Tristan und Isolde“ von R. Wagner.

Nebst einer Feststellung der Hauptstützen für die dramatische Wirksamkeit.

Von

F. F. Weber.

(Schluß.)

Der scenische Inhalt des zweiten Actes ist folgender.

Scene: Ein Garten vor dem Gemache Isoldens. An der Thür eine brennende Fackel. Nacht. Man hört Jagdgetön in der Ferne. Die Scene charakterisirt sich durch elektrisches Leben und gedrängtes Vorgehen zu ihrem Austrage. Personen: Isolde. Brangäne.

Isolde. Hörst du sie noch?

Brang. Noch sind sie nah.

Isolde. Du irrst. Dich täuscht der Wind.

Brang. Ich höre Hörnerschall.

Isolde. Du irrst; und soll mir dein Irrthum ihn noch länger fernhalten?

Brang. Höre meine Warnung: dessen du harrst, dessen harren andere auch. Lange schon beobachte ich einen Mann, der euch gefährlich ist, und ich warne dich vor Melot. (Melot, ein zweiter Held im Dienst der König Marke.)

Isolde. Das ist Tristans treuer Freund.

Brang. Marke's auch. Glaube mir, ihr Jagen gilt heute einem besondern Wild.

Isolde. Ihr Jagen ist Melots Werk, damit ich heute Tristan sehe. Drum gieb dem Geliebten das verabredete Zeichen, lösche die Fackel aus.

Brang. Laß dich warnen; o, der unselige Trank! ich bin an Allem schuld!

Isolde. Du? Die Liebe ist schuld, die allgewaltige, der ich gehorchen muß, und auch gehorchen will.

Brang. Bist **du** denn von Sinnen, so höre mindestens auf mich, die noch über ihre Sinne gebietet. Nur heute folge mir.

Isolde. Nein. Halte du Wache. Tristan soll kommen, mein Herz ist meinem Willen nicht mehr bezwingbar. (Sie löscht die Fackel aus und der Geliebte erscheint.)

Ohne noch weiter auf die echt dramatische Qualität dieses fesselnden Dialogs besonders aufmerksam zu machen, notire ich nun den Grundriß jener großen Liebesscene, die in dem Inhalt ihrer Gedanken und in ihrer Ausdehnung hauptsächlich zum Gegenstande von Angriffen gemacht worden ist. In der keuschen Geschlechtsliebe verklären sich die Geschlechter für einander; das Gefühl bezaubert das Auge, so daß ihm Alles, was es sieht, Entzücken entgegen strahlt. Dies beseligende Wunder im Bereich der Seelen darzustellen, ist die Aufgabe, die sich die folgende Scene setzt. Die Liebenden bewegen sich von der Erinnerung der Vergangenheit, in der so viel Mißverstandenes lag, so viel für sie Trennendes, zu dem Augenblick vor, in dem sie sich nun, durch Nichts in ihrem Glück gestört, auch durch ihr Unrecht nicht, gegenseitig in den Armen halten. Glühende Umarmung zwischen Tristan und Isolde.

Tristan. Isolde!

Isolde. Tristan!

Beide. Hab' ich dich wieder? Ist es kein Traum?

Isolde. Wie fern so lange!

Tristan. Einander nah, und so entfernt!

Isolde. O böse Ferne.

Tristan. O holde Nähe. Und oh, wie lange erlosch die Fackel nicht.

Isolde. Doch jetzt löschte ich sie.

Tristan. Die tückische Helle. Das Maß aller Pein gießt sie aus auf mich.

Isolde. Und doch hast du eine ganz gleiche, ähnliche Helle in deinem Herzen gegen mich gehegt. War das **nicht**, als du kamst, mich für Marke zu frei'n?

Tristan. Hält das Leben nicht oft geschieden, was auch noch so einig im Herzen?

Isolde. Ich erkor dich, und so war ich dein; aber du verriethest mich.

Tristan. Ehre und Glanz umgab Dich, du warst eine geborene Fürstin, mußte mein Herz nicht schweigen? Aber ich pries deine Schönheit vor aller Welt, auch vor Marke, und ließ mich bestimmen aus Gründen, deren ich wohl hatte, für Marke dich zu frei'n.

Isolde. Was gabst du mir damit zu leiden, Tristan! Ich trug dich in meinem Herzen, und nach Allem, was du thatest, mußtest du mir als der ärgste Feind erscheinen. Ja, ich wollte mich mit dir tödten.

Tristan. Aber dein Trank verscheuchte den Glanz, der mich schied von dir, und mein Auge lernte dich allein mit meinem Herzen sehen. Du wurdest, ein Bild im Tagesglanz des äußeren Lebens sonst gesehen, ein Bild, das mir nun erschien in der Nacht meines Herzens.

Isolde. Doch ach, dich täuschte der Trank!

Tristan. O Heil dem Tranke! Mein Auge lehrte er dich mit meinem Herzen sehen.

Isolde. Doch dein eigenes Unrecht hat dich gestraft, du mußtest mich an den König übergeben. Wie ertrag ich es nur?

Tristan. O, nun sind wir Nacht-Geweihte, und sehen uns mit unseren Herzen. Und vor dem Glück, was die Liebe im Herzen bereitet, wird alles andere Glück ein Nichts.

Beide (zu innigerer Umarmung auf eine Blumenbank sich setzend). Sinke auf uns nieder, Nacht der Liebe, du seliges, weltvergessenes Leben in unseren Herzen. Du selbst bist eine lebendige Welt, aus deren Wonnenacht ich nie wieder zu erwachen begehre. (Lange schweigende Umarmung.)

Von hier ab bereitet sich die Ueberraschung der Liebenden durch den Gemahl Isoldens vor. Durchläuft man den hier gegebenen Grundriß des Dialogs, so wird man ihn doch gewiß in seinen Gedankenschritten natürlich finden, und wird auch nicht in Abrede stellen können, daß sich mit ihnen in möglichster Kürze die letzte Situation, das heißt die Schlußworte Beider, vermitteln. Der Dialog schreitet von Vorwürfen, die sich die Liebenden machen, zu einem gegenseitigen Versinken in einander vor. Diejenigen, die diesem Dialoge den Vorwurf einer unverantwortlichen Ausdehnung machen, können ihn unmöglich in seinen einzelnen Flächen genau übersehen haben, sonst würden sie ihm dergleichen nicht uneingeschränkt vorwerfen. Wir erhalten in ihm dann zugleich Mittheilungen über Tristan; derselbe gesteht und erklärt hier der Geliebten, daß Alles, was er gethan, und was ihr als ein empörender Undank erschienen, vielmehr von seiner Liebe eingegeben sei. Wenn indeß den einzelnen Flächen des Dialogs scheinbar hier und da eine große Ausdehnung gegeben ist, so rechtfertigen das Gründe. Einmal sind die Gedankenschritte von so straffer Haltung, daß der einzelne Schritt Ausdehnung verlangt, um die psychischen Wellenschläge des Lebens deutlich hinzustellen; zweitens ist es ja für die musikalische Scene gar nicht anders denkbar, als daß sie, wo sie eine lyrische Fläche von großer Tiefe arbeitet, jeder elektrischen Strömung in der Scene — auch für jede Gedankenfläche — eine genügende Ausdehnung anweist. Außerdem wird in dem Textbuch auch leicht das Auge betrogen, und wem die Musik ganz und gar unbekannt ist, der täuscht sich über die Ausdehnung des Gesanges auch noch durch eine unbegründete Voraunahme. Die Verse haben durchgängig nur zwei und drei schwere Zeiten; eine ganze Seite der Worte macht also nicht mehr aus, als neun bis zehn Verse in der üblichen Sprache unserer Trauerspiele. Dann ist die Musik — so weit dies der Schreiber dieses bis dahin hat unterscheiden können — hier zu einer fertig

entwickelten Scenensprache geworden, und die Declamation schreitet in ihr leicht und behende fort. —

Der weitere Verlauf der Scene sucht die Culminationshöhe der gegenseitigen Verklärung in Tristan und Isolde zu erhalten, und bereitet die Ueberraschung durch den betrogenen Marke vor. Ich mache hier aufmerksam auf die gesteigerte Spannung in der Situation, bemerke auch noch, daß im Ausdruck der Sprache der Tag der äußeren Lebensumstände, und auch des äußeren Lebens überhaupt, der Nacht des Herzens entgegengesetzt ist. Dies macht den Gedankeninhalt vorläufig undeutlich; allein wer etwas Neues, oder alte Dinge in neuer Gestalt auszusprechen hat, der muß sich dafür das rhetorische Mittel erfinden. Wagner hat hierbei gewiß das Richtige getroffen; und es bleibt auch in Bezug hierauf nur zu wiederholen, daß, wer einen neuen Geist richten will, ihn zuvor muß zu verstehen suchen.

Brang. (Von der Höhe der Zinne.) Habt Acht! Habt Acht!
Isolde. (Leise.) Lausch!
Tristan. Laß mich sterben.
Isolde. Neidische Wache.
Tristan. Nie erwachen.
Isolde. Ja, vor dem Tage.
Tristan. Wär' es doch vor dem Tode!
Isolde. Beides sollte uns drohen?
Tristan. Was vermag der Tod über unsere Liebe. Und stürbe ich, ich liebte auch dann noch.
Isolde. Dann aber ließeſt du mich allein hier.
Tristan. Nur das, was Endlichkeit von mir ist, stürbe.
Isolde. Dein Tod wäre auch mein Tod!
Tristan. Dann umfingen wir uns in einer unendlichen Liebe!
Brang. Habt Acht!
Tristan. Soll ich lauschen?
Isolde. Laß mich sterben.
Tristan. Soll ich wachen?
Isolde. Nie erwachen.
Tristan. Soll der Tag noch Tristan wecken?
Isolde. Laß ihn sich in Tod verwandeln.
Tristan. Soll der Tod uns einigen?
Isolde. Ja, der uns eine Thür verschloß, und uns zur Liebe den Weg führte.
Tristan. Ueberwänden wir damit den Tag?
Isolde. Wir entflöhen ihm.
Tristan. Er trennte uns nie?
Isolde. „Ewig währ' uns die Nacht!"
Beide. Süße Herzensnacht. Süßer Traum einer solchen Nacht, du wärst ein seeliges Verlorensein Eines im Andern. (Man hört einen Schrei Brangänens.

Kurwenal, Diener des Tristan, stürzt kämpfend herein. Ihm folgen Marke, Melot — der falsche Freund Tristans — und Hofleute.)

Durchläuft man diesen Dialog, so muß man seine Wirkung — falls die Musik seinen Gedankeninhalt gehörig erfüllt hat, woran doch sicher nicht zu zweifeln — geradezu für berauschend halten. Verfolgen wir die Vorgänge weiter. Die kommende Situation ist von außerordentlicher Spannung, und der Adel der Rede des betrogenen Marke von unübertrefflicher Schönheit.

Melot. Nun Herr sage, ob ich dich vor Schande bewahrt.

Marke. Wähnest du, meine Ehre sei durch jenes treuesten Freundes Verrath noch unversehrt?

Tristan. Entweicht!

Marke. Tristan! wo soll ich Treue suchen, wenn sie von dir floh? War es nicht genug, daß ich dir mein Reich als Erbe bot für deine großen Dienste, muß ich sie dir mit meiner Schmach bezahlen? Ich wollte nicht frei'n, war's du es nicht, der mich durch seine Ueberredung dazu bewog? Warum verwundest du mich nun dort, wo ich nie mehr eine Genesung hoffen darf? Was ist so stark, daß es dich deiner Treue abwendig machen konnte, und mich solcher Schmach preisgeben?

Tristan. König, ich weiß es nicht. Ich will dich verlassen. Isolde, folgst du mir?

Isolde. In dem Lande, das meine Welt umspannt, will auch ich zu Hause sein.

Melot. Zur Rache, König!

Tristan. Wer wagt sein Leben an das meine? Wehr dich, Melot. (Melot und Tristan ziehen die Schwerter. Tristan wird verwundet. Der Vorhang fällt.) —

Die Scene des dritten Acts ist im Burggarten auf dem Erbe Tristans. Tristan liegt krank an seiner Wunde, sein Diener ist ihm zur Seite; Isolde ist nicht mit ihnen gekommen, aber der Diener hat Sorge getragen, daß sie ihnen folgt. Tristan weiß dies nicht, er ist bewußtlos hergebracht; sein Diener ist besorgt um seine Genesung. Außerdem bewegt sich als eine dritte Figur in der Scene ein Hirt, der einen Reigen bläst; er beobachtet das sichtbare Meer und bekommt den Auftrag, durch den Charakter seines Reigens das Eintreffen Isoldens anzuzeigen. Tristan erscheint schlafend auf einem Ruhebett.

In dem ersten Auftritt erschöpft der Dichter bis zu einer außerordentlichen Höhe die Pein der Liebessehnsucht. Das Gefühl erscheint Anfangs von Mittheilungen, die ihm sein Diener zu machen hat, in seiner Entwicklung unterdrückt, bis es endlich, nachdem es mannigfache schöne Seiten durchlaufen, die Figur mit der größten Gewalt durchströmt, so daß sie ohnmächtig zusammensinkt.

Die elektrischen Strömungen in der Scene werden darauf durch eine Brandung hindurchgeführt, die das Sichtbarwerden des Schiffes

einleitet, auf dem Isolde naht. Die Pein der Sehnsucht in Tristan verwandelt sich in die Freude des Wiedersehens. Mit jedem Schritte, den mit dem Nahen Isoldens der Liebende die Geliebte sich genähert weiß, ergreift ihn diese Freude mit erhöhter Gewalt; bis er, der Geliebten endlich entgegen stürzend, von dem Uebermaß seiner Erregung entseelt niedersinkt.

Die großartige Spannung in diesem Vorgange kann wol Niemandem entgehen; diese Scene ist ohne Zweifel, obgleich der Inhalt des ganzen Actes sonst lyrisch temperirt erscheint, von einer hinreißenden dramatischen Wirkung.

Isolde sieht nun ihren Geliebten leblos zu ihren Füßen, sie spricht die Wehklage ihres Herzens über das Ereigniß aus und sinkt ohnmächtig auf ihn nieder. — Dem Schiffe, das Isolden hergeführt, folgt ein anderes, auf dem Marke, Melot und Brangäne kommen. Kurwenal glaubt, sie nahen als Feinde, und er widersetzt sich ihnen. Sie dringen endlich ein, und man erfährt, daß König Marke, — nachdem er von Brangäne erfahren, wie durch ihre Verirrung ein unseliger Zauber Alles verschuldet —, nur gekommen, um dem unschuldig treulosen Tristan das unberührte Weib als eigen zu übergeben. In den Armen Brangänens erholt sich Isolde. Sie sieht den entseelten Geliebten, sein Leib verklärt sich in ihren Augen auch im Tode noch, und im verklärten Anschauen des Todten sinkt sie endlich leblos hin. Kurwenal ist beim Kampfe verwundet worden und neben Tristan gestorben. — Dies der vollständige Inhalt der scenischen Vorgänge.

Wenden wir uns endlich zu den äußersten Mündungen der Arbeit, so gelangen wir zum Verse und zu der Musik. Die Musik, die letzte Erfüllung des Ganzen, ist in die vorliegende Besprechung nicht mit einbegriffen, da sie dem Schreiber dieses noch nicht genügend bekannt geworden; über den Vers bleibt nicht Vieles zu bemerken, wenn auch Alles, was an ihm zu berühren ist, mehr oder weniger Bedeutung hat.

Die Musik bedarf für ihren Text des rhythmischen Tanzes der Worte nicht, aber das ernste scenische Kunstwerk, falls es entwickelt genug auftritt, bedient sich stets der gebundenen Rede, und es könnte leicht sein, daß ein musikalischer Dichter aus Eitelkeit seine Worte rhythmisch ordnete, um formell möglichst vollkommen zu erscheinen: er würde also aus seinen Gedanken Verse machen. Verse indessen müssen geboren werden, wenn sie der ungebundenen Rede nicht nachstehen sollen. Nur der geborene Vers fügt der Schönheit und der Kraft des Gedankens den tiefer gelegenen Geist ihres Lebens hinzu, und

verleiht ihnen nach der Seite der Kraft und der Schönheit die höhere Erfüllung; der gemachte Vers haucht diese Spiegel an und raubt ihnen Frische und Glanz. Die Verse in „Tristan und Isolde" sind das Ergebniß einer rhythmisch schwingenden Seele und geben uns überall den Eindruck der freiesten und auch glücklichen Geburt. Als Beleg diene Folgendes:

„Hört meinen Willen zagende Winde!
Heran zu Kampf und Wettergetös',
Zu tobender Stürme wüthendem Wirbel!
Treibt aus dem Schlaf dies träumende Meer,
Weckt aus dem Grund' seine grollende Gier;
Zeigt ihm die Beute, die ich ihm biete u. s. w.

Scheinbar unwillkürlich sehen wir den rhythmischen Tanz sich umwandeln nach dem Geiste des Dialogs und der Repräsentation. Daktylische Bewegung verwandelt sich in jambische und umgekehrt, je nach dem die scenische Straffheit der Gedanken sich anspannt oder lockert. Veränderung im Geiste des Dialogs:

„Was wähnst du Arge?

Ungeminnt? — (schmeichelnd)

Wo lebte der Mann, der dich nicht liebte?
Der Isolden säh, und in Isolden nicht ganz verging?"

Umwandlung nach der scenischen Straffheit der Gedanken:

Brang. „Sorgende Furcht beirrt dein Ohr,
Dich täuscht des Laubes säuselnd Getön." —

Isolde. „Mein Leben lag in ihrer Macht,
Das schenkte mir die milde Magd,
Und ihres Landes Schand' und Schmach,
Die gab sie mit darein;" —

ferner:

Isolde. Frau Minne hat meiner Macht es entwandt:
Die Todtgeweihte nahm sie in Pfand,
Faßte das Werk in ihre Hand;
Wie sie es wendet,
Wie sie es endet,
Was sie mir kühret,
Wohin sie mich führet:
Ihr ward ich zu eigen:
Nun laß mich Gehorsam zeigen!

Brang. Der Gefahr leuchtendes Licht —
Nur heute! heut'!
Die Fackel dort lösche nicht!

Isolde (ergreift die Fackel). Die im Busen mir die Gluth entfacht,
Die mir das Herze brennen macht,
Die mir als Tag der Seele lacht,
Frau Minne will, es werde Nacht,
Daß hell sie dorten leuchte,
Wo sie dein Licht verscheuchte. — —

Auf die jedesmalige Veränderung der Bewegung ist nicht noch besonders aufmerksam gemacht worden, da sie sich leicht von selbst erkennt.

Der Geist, der uns aus den Versen anweht, giebt ihnen überall das Zeugniß einer freien und nothwendigen Geburt. Die angeführten Veränderungen in seiner Bewegung treten aber auch als äußere Merkmale dafür ein.

Die Verse haben durchgängig nur zwei bis drei Längen. Diese Kürze in der Gliederung der Gedanken hat die Musik nothwendig gemacht, denn sehen wir auf diese, so finden wir in ihr Etwas, was dem genau entspricht. Die Tonsprache tritt uns als eine scenisch vollendete Sprache entgegen, und wir müssen erkennen, daß dieselbe Umwandlung, die sie zu einer fertigen scenischen machte, auch für den Vers die Bedingung stellte, möglichst gekürzte Gruppen von Worten und Gedanken an einander zu reihen. Die Kürze dieser Gruppen fordern ihrer geringen Silben wegen eine außergewöhnliche Sammlung nach der Seite ihres Inhalts, denn es sind gleichsam erst die kahlen Zweige, die die Musik mit Laub ausschmückt: und sie müssen der Tonsprache, trotz ihrer geringen Ausdehnung, dennoch ein würdiges Gefäß werden, das durch sie seine Erfüllung erfahren kann. Als ein Beleg dieser außerordentlichen Sammlung in der Sprache mögen folgende Verse gelten:

„So sterben wir, um ungetrennt
Ewig einig, ohne End',
Ohn' Erwachen, ohne Bangen,
Namenlos in Lieb' umfangen,
Ganz uns selbst gegeben,
Der Liebe nur zu leben."

Die nothwendige Kürze, die nirgend den Vers zu verwässern gestattet und immer Inhalt anstrebt, läßt Consequenzen sehen, die, wenn man nicht die Ursache kennt, aus der sie sich herleiten, leicht einnehmen können gegen die Güte der Verse überhaupt. Allerdings nur dann, wenn solche Bau-Consequenzen in den Versen herausgeschnitten werden,

um sie als instructive Beispiele für die Verskunst in „Tristan und Isolde" überhaupt öffentlich mitzutheilen. Hier ein Beispiel:

Tristan. „Und achte auch des Sühne-Eids,
Den ich zum Dank dir sage. —
Tristan's Ehre — höchste Treu;
Tristan's Elend — kühnster Trotz.
Trug des Herzens; Traum der Ahnung:
Ew'ger Trauer, einz'ger Trost,
Vergessens güt'ger Trank!
Dich trink ich sonder Wank."

(Tristan trinkt den vermeintlichen Todestrank.)

Diese Verse bleiben aus Wortersparniß, aus innerer Sammlung — dunkel; es ist schwierig, diesen Worten durch die Klüfte und Tiefen ihrer Wahrheit zu folgen. Diejenigen, die als der Dichtkunst Allerweiseste dergleichen unstatthaft, rhetorisch unbeholfen, oder sonst wie noch finden, die mögen Shakspeare lesen, und wenn sie im Stande sind, die Wahrheit aller Gedanken zu begründen und zu erkennen, dann mögen sie hier richten; dann werden sie auch ihren Tadel allüberzeugend zu begründen wissen. Sagen sie aber: „Das verstehen wir nicht," so bleibt es zweifelhaft, wo der Fehler liegt, ob in der Sache oder in ihnen. Es giebt noch andere Verse im Text, die weniger durch ihren Inhalt imponiren, und auch an dem Fehler — oder wenn man will an der Güte — derselben Consequenz leiden. Ich würde ein Beispiel davon geben, wenn ich im Stande wäre, eines davon wieder zu finden. Ich zeichnete sie nicht sogleich aus und bin bereits mit der Sprache des Textes so vertraut, daß ich sie wahrscheinlich nicht mehr sehe, auch wenn ich sie finde. Solchen Erscheinungen gegenüber ist es Pflicht, nicht übereilt zu urtheilen: wir müssen einen Dichter, den ein neuer Geist beseelt, erst nach Form und Inhalt zu verstehen suchen, bevor wir einen Stand gewinnen, von dem aus wir ihm gegenüber Etwas mit gutem Recht meinen können. Schließlich noch einige von den vielen Versen, die für Muster ihrer Art gelten können:

Herr Morold zog zu Meere her,
In Cornwall Zins zu holen;
Ein Eiland schwimmt in ödem Meer,
Da liegt er nun begraben:
Sein Haupt doch hängt im Irenland,
Als Zins gezahlt in Engelland.
Heil unser Held Tristan!
Wie der Zins zahlen kann."

Isolde, die den todten Tristan anschaut. Letzter Actschluß.

„Mild und leise — wie er lächelt,
Wie das Auge hold er öffnet:
Seht ihr, Freunde, seht ihr's nicht?
Immer lichter — wie er leuchtet,
Wie er minnig immer mächtger,
Sternumstrahlet hoch sich hebt:
Seht ihr, Freunde, seht ihr's nicht?
Wie das Herz — ihm muthig schwillt,
Voll und hehr — im Busen quillt,
Wie den Lippen — wonnig mild
Süßer Athem — sanft entweht:
Freunde seht — fühlt und seht ihr's nicht?
Höre ich nur — diese Weise,
Die so wundervoll — und leise,
Wonne klagend — Alles sagend,
Mild versöhnend — aus ihm tönend,
Auf sich schwingt, in mich dringt,
Hold erschallend um mich klingt?
Heller schallend — mich umwallend —
Sind es Wellen — sanfter Lüfte?
Sind es Wogen — wonniger Düfte?
Wie sie schwellen, mich umrauschen,
Soll ich athmen, soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen, untertauchen,
Süß in Düften mich verhauchen?
In des Wonnemeers — wogendem Schwall,
In der Duftwellen — tönendem Schall,
In des Weltathems — wehendem All
Ertrinken — versinken — unbewußt — höchste Lust!"

Die letzten Verse dürften wol schon genügen, um in „Tristan und Isolde" ein Werk zu erkennen, auf das die Gegenwart Ursache hat, stolz zu sein. Möge sich die Gegenwart nicht gar zu heftig an ihm versündigen.

Sehen wir schließlich auf das Ganze, so ist „Tristan und Isolde" ein dramatisches Werk, dem alle Hülfen scenischer Wirksamkeit zur Seite stehen. Sein Lebensquell, die Geschlechtsliebe, ist ein Gefühl von allverbreitetem Interesse; die Natur verschuldet durch den Zauber und die Gewalt der Liebesmacht das Vergehen desselben, und sie selbst richtet es auch; das Herz erscheint in seiner Schuld als ein Werkzeug in ihrer Hand, und so entkleidet die Musik ihre Schuld des sündhaften Unrechts und adelt das Vergehen nach den Bedürfnissen ihres Geistes; der Zaubertrank raubt dem Lebensquell das Natürliche und Lebenseigene nicht, denn die

Liebe selbst ist ein Zauber, den wir aus elektrischen Gefäßen trinken; das tragische Mitleid schwebt so in einer noch höheren Erhabenheit an uns heran, als die Dichtkunst es hinzustellen vermag; die Situationen haben Spannung, die Scenen elektrisches Leben, die lyrischen Flächen Kraft und Tiefe, und alle Vorgänge zeugen von dem größten Bedacht in ihrem scenischen Aufbau; die Figur erscheint in dem Reiz des Lebensquells, in dem Reiz der Situation, und in dem Reiz der musikalischen Erfindung Wagner's, der doch für viele Gemüther bereits sehr mächtig ist.

Wir besitzen demnach in „Tristan und Isolde" ein musikalisches Scenenwerk, das bei Weitem wirksamer ist, als wir eines von dem Autor bis dahin kennen. Man darf in ihm sogar eine **Vollkommenheit** sehen; also in diesem jungen Streben der Musik, soweit Wagner der Träger desselben ist, **eine auf das Individuum begründete Vollendung.**

A. Schopenhauer's Ansichten über Musik.

Schopenhauer's Musik-Princip.

Von Dr. **David Asher.**

Das Auge des Mannes, an dessen Beifall mir vor Allem gelegen war, als ich vor längerer Zeit den folgenden Aufsatz schrieb, ist für immer geschlossen! Arthur Schopenhauer verschied bekanntlich am 21. Septbr. d. J., im Alter von 72 Jahren 7 Monaten. In ihm hat die deutsche Literatur eine ihrer größten Zierden, die Philosophie einen ihrer ersten Koryphäen, ich selbst einen Lehrer und väterlichen Freund verloren. Meine frühere Abhandlung in den „Anregungen", (I. Bd. 4. Heft), in welcher ich etwas ausführlicher seine Ansichten über die Musik mittheilte, in der Absicht, dieselben zum Gemeingut aller Derer zu machen, die sich für den Gegenstand interessiren, hatte mir seine besondere Gunst zugewandt. Wiederholt hatte er mir seinen Beifall darüber zu erkennen gegeben. Diesen hatte ich gehofft, mir durch den vorliegenden Aufsatz, der zur Ergänzung des früheren dienen soll, ebenfalls zu erwerben; — allein, er sollte es nicht erleben, ihn zu lesen, und so mögen diese Zeilen dem Andenken des Verklärten gewidmet sein.

Ein Stern erster Größe ist mit seinem Hinscheiden erloschen — doch nein, nicht erloschen. Im Gegentheil wird er erst jetzt anfangen, Tausenden zu leuchten, wird erst jetzt sein Licht, von dem sich Viele absichtlich abgewendet, und das Andere noch nicht erkannt haben, in vollem Glanze strahlen und die Dunkelheit aufklären. Der gewaltige, kühne und freie Geist, der seine Schriften durchweht und kennzeichnet, wird nun erst sich Bahn brechen und zur vollen Geltung kommen. Man wird erkennen, daß es ihm Ernst um die Sache war, daß er nur der Wahrheit diente, nur ihr Ehre gab und keine falschen Götter neben ihr dulden wollte. Und diese Erkenntniß wird das Herbe, das er seinen Schriften beigemischt, entschuldigen. Er kannte kein Ansehen der Personen. Unbestechlich wie er war, blickte er weder rechts noch links um sich her, ließ sich von Nichts blenden, sondern ging allem Falschen, allem Hohlen, allem Scheine schonungslos zu Leibe, und steuerte geradezu auf sein Ziel los, sich wenig kümmernd, wie und wo er dabei anstieß. Nur ein so selbstbewußter, furchtloser Geist, wie der seinige war, konnte einer mehr als 30 Jahre währenden Nichtbeachtung trotzen und, das Haupt stolz emporhebend, des endlichen Triumphes gewiß, mit beharrlichem, unerschütterlichem Gleichmuth Nichtbeachtung mit Verachtung erwidern und seinen Gegnern hohnsprechen. Er war in der That ein Charakter im vollen Sinne des Wortes. Er verschmähte es, öffentlich zu lehren, aus der wohlgegründeten Besorgniß, dabei zweien Herren dienen zu müssen; er buhlte niemals und nirgends um Volksgunst und schmeichelte keiner Partei und keinem Vorurtheile; er lebte nach seiner Lehre; sprach ungescheut seine Ueberzeugung aus; war nur Denen zugänglich, die sein Streben nach Wahrheit theilten, die es ehrlich meinten und keine Nebenzwecke dabei verfolgten; allen Andersgesinnten war er ein eben so heftiger und abgesagter Widersacher, wie er jenen ein warmer, aufrichtiger Freund war, selbst wenn sie nicht in allen Punkten seine Ansichten theilten und ihm nicht blindlings und unbedingt huldigten. Solche Eigenschaften, verbunden mit solchen ungewöhnlich hohen Geistesgaben, müssen endlich allgemeine Anerkennung sich erzwingen und gewiß, sie wird ihm werden. Seine Schriften werden in immer weitere Kreise dringen, immer mehr Bewunderung erregen, und wenn ein späteres Geschlecht die stolze Grabschrift, die er sich selbst gesetzt, den einfachen Namen: „Arthur Schopenhauer“, dereinst lesen wird, so wird es diesen Namen zu den ersten zählen, die das deutsche Vaterland in diesem Jahrhundert aufzuweisen gehabt,

und jedes kommende Geschlecht wird einen Kranz auf seine Grabesstätte niederlegen.

Schon bei Aristoteles (Politik VIII. 5.) ergab sich aus seiner Betrachtung der verschiedenen Künste eine Rangordnung derselben. Was die Musik betrifft, so faßt er sie, der Bedeutung ihres Namens gemäß, ganz richtig als die sinnende Kunst auf und unterscheidet sie von der Malerei dadurch, daß diese in Formen und Farben die Zeichen von Seelenbewegungen ausdrücke, jene dagegen diese selbst in ihrer Darstellung sei. Unter den neueren Philosophen ist es besonders Schopenhauer, welcher die Musik einer tieferen Untersuchung gewürdigt und derselben ihre eigentliche Stellung unter den Künsten anzuweisen sich bemüht hat. Seine Auffassung der Tonkunst ist wesentlich dieselbe, wie die des Aristoteles. Nachdem er die verschiedenen Künste, der Reihe nach, von der Baukunst bis hinauf zum Gipfel der Poesie — dem Trauerspiel — seiner Betrachtung unterzogen hatte, fand er, daß für die Musik im systematischen Zusammenhange seiner Darstellung kein Platz passend war. „Sie steht", sagt er, „ganz abgesondert vor allen anderen. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, daß wir gewiß mehr in ihr zu suchen haben, als ein exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi (eine dunkle, unbewußte Uebung der Seele im Zählen), wofür sie Leibnitz ansprach." Die Zahlenverhältnisse, in welche die Musik sich auflösen läßt, können sich nicht, meint er dann, als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten. Gleichwol müssen sie sich, denn das schließen wir aus der Analogie mit den übrigen Künsten, in irgend einem Sinne, wie Darstellung zum Dargestellten, wie Nachbild zum Vorbild, zur Welt verhalten, zu ihr eine Beziehung haben, und zwar eine sehr innige, wahre und richtig treffende, weil sie von Jedem augenblicklich verstanden werde. Dieses Vorbild nun ist ihm der Wille, d. h. der Wille, welcher in seinem System als das metaphysische Princip auftritt, ähnlich dem Kant'schen „Ding an sich", welches allen Erscheinungen zu Grunde liegt und das eigentliche Wesen aller Dinge bildet. Es ist indessen dieser Wille nicht mit dem Schelling'schen zu verwechseln, denn bei diesem Philosophen ist er der Wille, der Nichts will; bei Schopenhauer hingegen der Wille zum Leben. In einer früheren Abhandlung

habe ich des Letzteren Ansicht weitläufiger dargestellt, hier sei es mir gestattet, sie näher zu begründen.

Wenn wir von der „Stille der Gruft", einem „Verstummen im Grabe" reden und Schweigen das Merkmal des Todes ist, so ist als Gegensatz Lautwerden ein Merkmal des Lebens. Das Kind tritt in der Regel mit einem Geschrei in die Welt ein: es äußert zum ersten Male den Willen zum Leben. Das Schreien in den ersten Kinderjahren, das die besorgte Mutter so oft in Angst versetzt und ihr die trostlose Erklärung abnöthigt, sie wisse nicht, was das Kind wolle, ist häufig nichts Anderes, als Aeußerung des Willens zum Leben, oder in anderen Worten: „der Lust am Dasein". Der Gesang der Vögel im Walde, eben so wie das Jodeln des Bergbewohners, oder das unser Ohr so oft beleidigende Pfeifen und Trillern des von Lebenslust strotzenden Straßenbuben sind sämmtlich Ausdrücke desselben Gefühls. Aber auch in jedem Lebensalter und auf jeder Bildungsstufe wird die fröhliche Stimmung, also der gesteigerte Wille zum Leben, unwillkürlich durch Töne, sei es durch selbstgeschaffene oder in der Erinnerung aufbewahrte, sich äußern, wird er laut werden. Durch die ganze belebte Schöpfung, wenigstens so weit sie sich nur einigermaßen durch ihren äußeren Bau von der Scholle erhoben hat, geht dieser Drang hindurch; im Menschen erzeugt er, sobald der Geist anfängt, thätig zu werden und das dumpfe Gefühl zur klaren Erkenntniß, zum Bewußtsein wird, die Sprache als Ausdruck des Geistes, der Vernunft einerseits und den Gesang als Ausdruck der Empfindungen andrerseits.*) Die Leidenschaft, die stärkere Gemüthserregung, der intensive Wille zum Leben begnügt sich nicht mehr mit der Sprache, sondern schafft sich seinen eigenen kräftigen Ausdruck, geht unbewußt wieder auf den Naturzustand zurück und äußert sich durch einzelne Laute, durch Interjectionen, bis in der wachsenden Beklommenheit auch diese ihm nicht mehr zu Gebote stehen und ihm nur noch der Seufzer übrig bleibt. Wir sind hier an der Grenze der Aeußerungen des Willens zum Leben angelangt, in so fern nämlich der Seufzer die leiseste, matteste ist; aber wie überall, so gilt auch hier der Satz: „les extrêmes se touchent." Nur der Mensch vermag zu seufzen, und je höher die Bildungsstufe, die er erreicht hat, je reiner sein Gemüth, je veredelter seine Seele,

*) „Les chants", sagt Bichat, „sont le langage des passions, de la vie organique, comme la parole ordinaire est celui de l'entendement, de la vie animale." (Citirt nach Schopenhauer's W. als W. u. V. 3. Aufl. II. S. 298.)

je hellsehender sein geistiges Auge, desto häufiger muß leider ein Seufzer seiner Brust entfahren. Schon der Neger kann nicht seufzen, geschweige das Thier. So ist also dieser schwächste Ausdruck zugleich der geistig höchste. In ihm ist Philosophie und Poesie concentrirt und verschmolzen. Der tiefe Denker und der zärtlich Liebende begegnen sich im Seufzer.*) Und wie die fröhliche Stimmung vom leisen Trillern bis zum lauten und stürmischen Jubeln und Freudengeschrei sich erhebt, so steigert sich auch der Ausdruck des Schmerzes vom Seufzer bis zum Schrei der Verzweiflung. Auch dieser ist, untersucht man ihn näher, nichts Anderes, als Aeußerung des Willens zum Leben. Es ist gleichsam seine letzte Kraftanstrengung, der Hilferuf des Ertrinkenden; der Verzweifelnde entsagt nicht dem Leben, sondern er will vielmehr es erhalten, er will noch leben, oder, um dasselbe in Schopenhauer'scher Sprache auszudrücken, er bejaht den Willen zum Leben. Wie nun die Vernunft den Ausdruck des Gedankens zur geregelten Sprache bildet und erhebt, so daß das Lallen des Säuglings zur wohlgeordneten Rede wird, so sammelt die Tonkunst alle jene Ausdrücke des Gefühls, des Willens zum Leben, der in Tönen sich äußert; diese selbst sind ihr Stoff; sie müssen in der Brust ebensowol wie im Ohre des Künstlers nachklingen,**) so er sie beherrschen und reproduciren will; beide Stufenleitern, die der Freude, wie die des Schmerzes, muß er durchlaufen; und hat er die einzelnen Töne derselben festgehalten und es verstanden, Harmonie in sie hineinzubringen, so ist die Kunst ins Dasein getreten, so entsteht die Musik. Doch befindet sie sich jetzt noch auf der niedrigsten Stufe der Kunst-Scala, auf der der Architektur; denn, wie bereits in meiner vorigen Abhandlung erwähnt, ist die Harmonie der Musik, was die Symmetrie der Baukunst ist.

---

*) Denselben Gedanken, jedoch von einem ganz verschiedenen, dem physiologischen Gesichtspuncte aus, findet man bei Lewes ausgesprochen. „Den Philosophen", sagt er, der über sein Problem brütet, wird man von Zeit zu Zeit fast eben so tief seufzen hören, wie das Mädchen, das über ihr Unglück brütet". (Physiol. of Common Life. Tauchnitz Ed. Vol. II. p. 277.)

**) Ganz ähnliche Ansichten über die Tonkunst spricht übrigens Hoffmann in seinen „Phantasiestücken in Callot's Manier" (passim, besonders aber im 2. Theil Pag. 438 u. 449 ff.) aus. Auch Lazarus im 2. Theil seines „Leben der Seele" hat viel Richtiges über die Musik gesagt, doch gestattet mir der Raum nicht, die hier einschlagenden Stellen selbst anzuführen. Nur so viel muß ich bemerken, daß, wäre er von Schopenhauer'schen statt von Herbart'schen Principien geleitet worden, er noch mehr ins Schwarze getroffen hätte.

Beide dienen zur äußerlichen Ordnung; diese fürs Auge, jene fürs Ohr. Mit der Melodie erhebt sie sich zur zweiten Stufe jener Scala, zur Skulptur. Was dieser die schöne Form, das ist der Musik die Melodie. Mit der Färbung, dem Colorit und der Schattirung erhebt sie sich bis zur Malerei. Die Empfindung, die Leidenschaft, die feinste Gefühlserregung und die heftigste Seelenbewegung hat sie zwar mit der Dichtkunst gemein, doch ihr — der Musik — sind diese die eigensten Elemente, sie verleiht ihnen den reinsten Ausdruck, sie ist die Sprache der Empfindungen, nicht etwa bloßes Abbild derselben. Sie wird also an Deutlichkeit und Verständlichkeit die Wortsprache um so mehr übertreffen, als Worte nur die Zeichen des Gedankens, nicht der Gedanke selbst sind, während die Töne, in ihren verschiedenen Arten und Stufen, jedesmal der Ausdruck der betreffenden Empfindung selbst sind. Die Rede selbst wird erst durch den Ton verständlich, und ist das Wort Erzeugniß des Intellects, so geht die Betonung vom Willen aus. Daher die Macht des guten Vortrags, der ja in nichts Anderem besteht, als in der richtigen und stärkeren Betonung des Gesprochenen. Sobald der Tonkünstler blos reproducirt, so wird auch bei seiner Leistung der Vortrag das wichtigste Element sein und wird man sie nach der Wärme oder Kälte desselben beurtheilen. Nur die Seele und Empfindung, die der Virtuose oder der Sänger in seinen Vortrag hineinzulegen versteht, erhebt ihn zum wahren Künstler, nur insofern sein Spiel oder sein Gesang jene Merkmale an sich trägt, wird er sich schöpferisch, also als Genie bewähren. Die bloße mechanische Fertigkeit hingegen setzt ihn zum Talent herab. Während nun die Sprache der Vernunft nur auf die Vernunft wirkt, sie zum Denken anregt, sie überzeugt, wirkt die Sprache der Empfindungen, des Willens unmittelbar auf den Willen; wie sie aus dem Innersten hervorgeht, so dringt sie auch mit unwiderstehlicher Gewalt ins Innerste, sie belebt, begeistert, reißt hin, entzündet die Leidenschaften, facht die Lebensflamme an, läßt jeden Nerv erzittern, erregt den Sturm in der Brust, legt ihn wieder, weht der fieberhaften Gluth Kühlung zu, beschwichtigt, beruhigt und besänftigt uns. Doch ich hatte nicht die Absicht, hier nochmals die Macht der Töne zu schildern, die Wirkungen der Musik zu feiern, sondern, indem ich ihren wahren Ursprung aufdecke, bis zu ihrer Quelle hinauf sie verfolge und in ihre einfachen Bestandtheile sie zerlege, meine Ansicht von derselben, wie oben angedeutet, zu begründen. Dieses Ziel glaube ich erreicht zu haben, und wenn, nach Schopenhauer, der Wille in uns das Metaphysische, also das Göttliche, weil

Erste, Alleinige und Ewige ist, so darf diejenige Kunst, die ihn selbst unmittelbar darzustellen zur Aufgabe hat, mit Recht und ohne Hyperbel die göttliche genannt werden. Nur noch eine Bemerkung habe ich hinzuzufügen. Wenn Leibnitz, wie wir oben gesehen, in der Musik ein unbewußtes Zählen der Seele sieht, so erkennt Schopenhauer in ihr ein unbewußtes Philosophiren, und erklärt sich diese Meinungsverschiedenheit dadurch, daß Leibnitz die Kunst von einem niederen, Schopenhauer aber von einem höheren, ja vom höchsten Standpuncte aus aufgefaßt und betrachtet hat. Wird sie auf jener von mir oben bezeichneten ersten Stufe gedacht, wo sie mit der Architektur verwandt ist, so besteht die Musik allerdings im Zählen: denn, wie die Symmetrie durch Maaß und Richtscheit, so ist die Harmonie, der Rhythmus einfach durch Maaß und Zahl bestimmt und allein durch diese mechanischen Mittel erreichbar. Auf der höchsten Stufe indessen, wo die Musik, ihrem Namen getreu, zur sinnenden Kunst wird, den Aeußerungen des Willens zum Leben in allen ihren verschiedenen Arten nachspürt und in ihrer Darstellung derselben zu jenem Quietiv des Willens wird, nach welchem die Philosophie, nur auf einem anderen Wege, strebt, ist sie in der That das unbewußte Philosophiren, als welches Schopenhauer sie aufgefaßt und anerkannt haben will. Es steht daher seine Anschauung um so viel höher, als die Leibnitz'sche, als, um ein ganz analoges Beispiel anzuführen, die platonische Ideenlehre (oder auch schon der Nous des Anaxagoras) sich hoch über die pythagoräische Zahlenlehre erhebt und sie an Erhabenheit weit hinter sich zurückläßt.

Anmerkung der Redaction. Mit dem obigen Artikel gleichzeitig ging noch eine andere Mittheilung über denselben Gegenstand von einem anderen Mitarbeiter d. Bl. uns zu. Wir veröffentlichen dieselbe nachstehend, indem wir glauben, daß es von Interesse ist, beide Arbeiten einander gegenübergestellt zu sehen, obschon dieselben in ihrer Auffassung des Gegenstandes einander widersprechend gehalten, ja schlechthin entgegengesetzt sind. Kann dies beim ersten Blick befremdend erscheinen, so ist doch die Erklärung, die Lösung dieses Widerspruchs leicht; sie ergiebt sich aus der Natur der Sache. Schopenhauer in seiner Philosophie überhaupt hat große Blicke gethan, er vertritt eine sehr berechtigte Seite, und so ist auch seine Grundanschauung vom Wesen der Musik eine höchst bedeutungsvolle; specielle Kenntnisse aber von der Tonkunst hat er nicht besessen, und es mußte auf diese Weise geschehen, daß er im Besonderen

nur zu Trivialitäten und Irrthümern kam. Beide Verfasser haben folglich Recht, der Erstere, was das Princip im Allgemeinen, der Letztere, was das Besondere betrifft.

Schopenhauer's musikalische Ansichten im Besonderen.

Die philosophischen Schriften eines der bedeutendsten Denker der Jetztzeit, Arthur Schopenhauer's, erregen unser Interesse in ungewöhnlich hohem Grade. Wenn wir uns auch keineswegs zu den Anhängern seines Hauptsystems (einer Auslegung der Welt als Wille und Vorstellung) bekennen, so zwingt uns doch die geistige Schärfe, mit der er in die Tiefen der Gedankenwelt eindringt und die prägnante Klarheit und Energie seiner Ausdrucksweise zu großer Bewunderung. Trotzdem findet sich aber auch bei ihm die Annahme aller Philosophen, die da meinen, weil sie über Alles tief denken, auch Alles bis auf den Grund richtig erkennen und erklären zu können. So will Schopenhauer denkend eine Kunst, die Musik, analysiren. Er spricht sein Urtheil über dieselbe mit eben so unerschütterlichem Glauben an seine Unfehlbarkeit aus, wie seine anderen philosophischen Meinungen, und scheint nicht zu ahnen, daß zur richtigen Beurtheilung der Musik die umfassendste Kenntniß, das vollständigste Eingelebtsein und die feinste Ausbildung des Geschmacks und Gefühls erforderlich sind. Daß sich in Schopenhauer nicht einmal die erste dieser Bedingungen erfüllt, beweisen mancherlei Irrthümer schon in seiner Theorie der Musik. So scheint er z. B. (dies nur beiläufig) gar Nichts von den Nonenaccorden zu wissen, da er auf S. 361 seiner „Parerga und Paralipomena" mit Bestimmtheit ausspricht, daß ein Accord höchstens vier Töne enthalte. Philosophischer würde Schopenhauer jedenfalls handeln, wenn er nicht durch sein unberechtigtes Urtheil über Gegenstände, deren innerstes Wesen sich durch Denken allein nicht ergründen läßt, Schwächen und irrthümliche Ansichten offenbarte, die nirgends mehr verletzen, als in dem Munde eines so geistreichen Denkers. Hier wirkt der kleinste Irrthum unangenehmer und nachhaltiger, als die gröbsten Verstöße gegen Wahrheit und Vernunft aus der Feder eines unbedeutenden Menschen. Sowol in seinem neuesten eben erwähnten Werke, als auch in seinem großen Hauptwerk begegneten wir den sonderbarsten, naivsten, ja gänzlich falschen Behauptungen über die Tonkunst, die wir erstaunt immer und immer wieder lasen, um uns zu überzeugen, daß wir sie wirklich nicht mißverstanden. Und doch sagt Schopenhauer (wir führen seine eigenen Worte an), daß er

beabsichtige, „der Vernunft, wenn auch nur im Allgemeinen, faßlich zu machen, was es sei, das die Musik in Melodie und Harmonie besage und wovon sie rede“, und meint, daß es ihm gelungen, unseren Blicken in dieser Kunst eine weite, ungeahnte Perspective eröffnet, neue Gesichtspuncte gezeigt zu haben. Neu, dieses Prädicat muß man allerdings vielen seiner Aussprüche zugestehen; doch sind dieselben stets eben so falsch wie neu und bringen uns nicht einen einzigen wahren und annehmbaren Aufschluß über die Tonkunst. Zugleich macht sich Schopenhauer hier eines Fehlers schuldig, den er an anderen Schriftstellern bei jeder Gelegenheit, und das mit Recht, scharf und rückhaltslos geißelt. Er geht von gänzlich falschen Grundgedanken aus, und so muß Alles, was er darauf weiter baut, nothwendig auch falsch werden.

Um die Wahrheit unserer Behauptung zu beweisen, wollen wir einige der irrthümlichsten Aufstellungen aus diesem und jenem seiner Werke vornehmen und perlustriren.

In seinem Hauptwerk stellt Schopenhauer eine Analogie der Natur mit der Musik auf, welche in Folgendem besteht.

Er sieht im Grundbaß das rohe Material, die unorganische Natur, in den Füllstimmen die sich immer höher entwickelnde Organisation und in der Melodie den Menschen als die höchste Stufe der Objectivität des Willens.

Dies ist eine recht hübsche dichterische Phantasie; aber vom wissenschaftlichen Standpunct aus entbehrt sie jeder haltbaren Grundlage, denn in der Musik ist oft dem Baß und den Mittelstimmen die Melodie und der Oberstimme die Begleitung zugetheilt, ja oft bewegen sich mehrere Stimmen zugleich in verschiedenen Melodien, während die stufenweise Reihenfolge vom Unorganischen zum Organischen in der Natur sich keineswegs auf gleiche Weise umkehren läßt.

Aus dieser falschen Anschauungsweise entwickeln sich nun fort und fort die augenfälligsten Irrthümer. Auf den Umstand, im Grundbaß das rohe Material zu sehen, philosophirt Schopenhauer in folgender Weise weiter: „Am schwerfälligsten bewegt sich der tiefe Baß, die langsame Bewegung ist ihm eigenthümlich; ein schneller Lauf in der Tiefe läßt sich nicht einmal imaginiren.“ Im Gegentheil: So weit tiefe Töne überhaupt existiren, läßt sich ein Triller oder schneller Lauf nicht nur imaginiren, sondern auch executiren. Beides hören wir auf dem Pedal der Orgel.

Noch merkwürdiger klingt folgender, sich hier anreihender Satz: „Die Melodie allein hat bedeutungsvollen, absichtsvollen Zusammen-

hang; die Ripienstimmen bewegen sich ohne melodischen Zusammenhang und sinnvolle Fortschreitung."

Schopenhauer scheint hiernach Einiges von homophoner Schreibart, nicht aber das Mindeste von der Polyphonie in der Stimmführung zu wissen. Hören wir ihn weiter:

„Der Componist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat."

Nein, so leicht hat es die Natur dem Componisten nicht gemacht; allerdings muß das musikalische Genie geboren werden, aber auf welchen endlosen Irr- und Abwegen würde sich dasselbe umhertreiben, wenn es unbewußt und blind nur den Eingebungen seiner Phantasie folgen und gleich einer magnetischen Somnambule Aufschlüsse geben wollte über Dinge, von denen es wachend keinen Begriff hat. Gute Musik mag wol unserem Philosophen so erscheinen, als sei sie so natürlich und frisch, wie sie erklingt, vom Augenblick eingegeben, allein nur eine gänzliche Unkenntniß des Wesens der musikalischen Kunst kann ihn im Ernst eine solche Behauptung aufstellen lassen.

Einer von Schopenhauer's wesentlichsten Irrthümern hat eben darin seinen Grund, daß sein Ohr nur immer eine Melodie zu fassen vermag; und diese muß sich stets in der Oberstimme bewegen, sonst hört er sie nicht. Davon, daß mehrere Stimmen zugleich in verschiedenen Melodien sich bewegen können, ja, daß in der Fuge z. B. jede Stimme, auch die tiefste, ihre eigene Melodie hat, scheint er gar keine Ahnung zu haben.

Ferner spricht er Vieles über malende Musik und es ist ihm wol ganz unbekannt, daß in unserer musikalischen Literatur, z. B. in Werken von Engel und Marx, dieser Gegenstand schon hinlänglich beleuchtet und erschöpft worden ist.

Lassen wir ihn Band II., Seite 387 von „P. und P." selbst sprechen: „Die Musik spricht sehr zum Herzen, während sie dem Kopf unmittelbar nichts zu sagen hat und es ein Mißbrauch ist, wenn man ihr solches zumuthet, wie in aller malenden Musik geschieht, welche daher ein für alle Mal verwerflich ist; wenn gleich Haydn und Beethoven sich zu ihr verirrt haben, Mozart und Rossini haben es meines Wissens nie gethan."

Spräche er hier allein von jener kleinlich malenden Musik, welche

einzelne Laute aus der Natur, ja aus der Thierwelt, z. B. das Brüllen des Löwen, das Hüpfen der Lämmer, das Wimmeln der Fische, wie es z. B. in Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten" geschieht, nachzuahmen sucht, so wäre ihm — jedoch immer nur unter gewissen sehr bedeutenden Einschränkungen — nicht unbedingt zu widersprechen; allein mehrere seiner übrigen Aussprüche, z. B. der auf Seite 363 von „P. und P.": „die höhnende Verachtung, mit welcher der große Rossini bisweilen den Text behandelt, ist, wenn auch nicht gerade zu billigen, **doch echt musikalisch,**" zeigen uns, daß ihm das Verständniß jenes schönsten und edelsten Zweckes der Musik, des so wahr als möglich wiederzugebenden Gefühlsausdrucks, also des Malens der verschiedenen Seelenstimmungen, gar nicht erschlossen ist; und da es ihm gleichgültig, ob ein Tancred in lieblichen Tanzrhythmen oder in getragenen Trauertönen die Untreue der Geliebten beklagt, wenn sich die Melodie nur wohlgefällig an sein Ohr schmiegt, so müssen wir ihm feinen Geschmack und ästhetisches Gefühl, die ersten Erfordernisse, die man an Jeden zu stellen berechtigt ist, der über Musik schreiben will, entschieden absprechen. Es ist wol in unserer Zeit allgemein anerkannt, daß es, um ein großer Componist zu sein, durchaus nicht genügt, schöne und gefällige Melodien zu erfinden, sondern, daß dieselben vor Allem den Charakter der zu schildernden Personen und Situationen tragen müssen. Dies manifestirt Mozart's Größe, und viele von Rossini's herrlichen Melodien würden auch von ganz anderer Wirkung sein, wenn er den Text eben nicht so oft mit höhnender Verachtung behandelt hätte. Schopenhauer's Entrüstung darüber, daß ein Kellner in einem Wirthshaus die herrliche Melodie: „di tanti palpiti" gesungen, und sie noch dazu durch Unterlegen eines trivialen Textes profanirt, können wir durchaus nicht theilen. Im Gegentheil, unseres Bedünkens muß sie sich in dem Munde eines verliebten, schmachtenden Kellners viel hübscher ausnehmen, als in dem des Heldenritters Tancred. Uebrigens kann ja bei einer Musik, die, wie Schopenhauer selbst sagt, den Text mit höhnender Verachtung straft, von einer Profanation durch Unterlegen anderer Texteswort gar nicht die Rede sein. Mit feinem musikalischen Verständniß hat jener Kellner dort richtiger gefühlt, als Schopenhauer.

Noch möchten wir Schopenhauer bemerken, daß gerade Rossini in der auffallendsten Weise musikalisch gemalt hat, z. B. in seinem „Barbier", wo er ein vollständiges Gewitter mit Blitz, Donner und

Regen schildert; wir selbst würden dies, durch die dortige Situation berechtigte Verfahren, keinesfalls als eine „Verirrung" bezeichnen.

Falsch und einseitig ist ferner fast alles Das, was Schopenhauer noch über den der Musik untergelegten Text, bei welchem er sich übrigens nie und nirgends etwas Anderes, als die schlechtesten und fadesten Erzeugnisse zu denken scheint, ausspricht. Er sieht in demselben nur ein Hinderniß der freien Entfaltung der Musik und findet den Umstand, daß sie Kirchen-, Opern- und Tanzmusik sein muß, ihrem Wesen fremd. Und doch ist es gerade ihre Aufgabe, solche Zwecke zu erfüllen; in dem Ausdruck von gewissen Gefühlen und Seelenstimmungen besteht ihr eigenstes Wesen, selbst die Symphonie, welche er den schönsten Tummelplatz der Musik nennt, soll uns nicht ein unbestimmtes Auf- und Abwogen der Töne und Melodien geben, sondern gewisse Stimmungen musikalisch malen.

Ferner bringt Schopenhauer (auf Seite 358 von „P. u. P." 2. Bd.) einen Vergleich der Architektur mit der Musik. Er vergleicht hier Text, Action, Marsch, Wort, Tanz, und wie sie alle noch heißen mögen die Zwecke der Musik, mit den Nützlichkeitszwecken der Architektur, zu welchen sich dieselbe mit Aufopferung eines Theils ihrer Schönheit erniedrigen muß. Daß dieser Vergleich unpassend ist, springt in die Augen; denn die Musik bleibt stets mit oder ohne Text ein reines Product der Kunst, das uns Herz und Sinn erfreuen, aber in keiner Weise von reeller Nützlichkeit sein soll und kann.

Ob aber dem Componisten, der einen ihm zusagenden Text musikalisch bearbeitet, so zu Muthe ist, als ob er seine Musik zu einem bloßen Nützlichkeitszweck erniedrigen müsse: darauf möge sich Schopenhauer bei einem Componisten selbst die Antwort holen.

Die Behauptung über Gluck, (Seite 361, „P. u. P." 2. Bd.) „daß dieser seine Musik ganz zum Knechte schlechter Poesie gemacht, und daß dieselbe mit Ausnahme der Worte gar nicht genießbar sei" ist mindestens — originell und einzig in ihrer Art. Zwar ist das Verschmelzen von Wort und Ton zu einem schönen Gusse eine gerade Gluck ganz besonders eigene herrliche Eigenschaft, wer aber wird wol jemals den hohen Werth seiner Musik auch ohne Text wegläugnen! Man spiele im Orchester die Begleitung einer der Arien der Iphigenie, der Alceste ꝛc., lasse ein Soloinstrument den Part der Singstimme übernehmen, und frage dann, ob das Musikstück in dieser Form **ungenießbar** sei.

Daß Schopenhauer bei solchen verkehrten Ansichten über den

Text behauptet, die Musik „finde ihren schönsten Tummelplatz in Messe und Sinfonie, hier feire sie ihre Saturnalien", ist sehr begreiflich, ihm fehlt ja das Verständniß, der Sinn für eine durchgeistigte, innige Verschmelzung von Wort und Ton.

Wir würden auch ob dieser seiner individuellen Ansichten gar nicht mit ihm rechten, wenn er sie nicht aufs Bestimmteste als Norm für Aller Anderen Anschauungsweise aufstellte.

Die auffälligsten seiner Aussprüche aber finden sich auf Seite 362 von „P. u. P." 2. Bd. Hier sagt er: „Der Gesang selbst stört oft die Harmonie, sofern die Vox humana, welche, musikalisch genommen, ein Instrument wie jedes andere ist, sich nicht den übrigen Stimmen cooordiniren und einfügen, sondern schlechtweg dominiren will. Zwar, wo sie Soprano oder Alto ist, geht das sehr wohl an, weil ihr in solcher Eigenschaft die Melodie wesentlich und von Natur zukommt; aber in den Baß- und Tenorarien fällt die leitende Melodie meistens den hohen Instrumenten zu, wobei denn der Gesang sich ausnimmt, wie eine vorlaute, an sich blos harmonische Stimme, welche die Melodie überschreien will."

Wem ist es jemals eingefallen, bei den herrlichen Tenorarien z. B. des Max, des Adolar, des Pylades ausschließlich die Orchesterbegleitung, als die höher liegende Stimme, mit dem Gehör zu verfolgen? Wer hat in den Baßarien des Caspar, des Agamemnon, des Wasserträgers eine an sich blos harmonische Stimme, die vorlaut die Melodie überschreien will, gehört? Wenn Schopenhauer daher weiter unten die Behauptung aufstellt, „daß Soloarien nur dem Sopran oder Alt zukämen und man Tenor und Baß nur im Duett oder Ensemblestück verwenden sollte", so müssen wir annehmen, sein Ohr sei ganz anders construirt, als die der übrigen Menschenkinder. Zwar fügt er hinzu: „daß große Meister, wie Mozart und Rossini, diesen Uebelstand zu mildern, ja zu überwinden gewußt, hebt ihn nicht auf." Ja, gerade das hebt ihn auf, das schlägt die ganze Behauptung zu Boden; wenn es auch nur einem einzigen Meister und diesem einzigen ein einziges Mal gelungen wäre, diesen Uebelstand (wenn überhaupt einer vorhanden) zu überwinden, so wäre die Möglichkeit dazu gegeben und jeder Vorwurf träfe dann die Componisten, die den rechten Weg noch nicht wieder gefunden; aber Dank sei unseren großen Tonschöpfern, sie haben ihn alle gefunden.

Und dann, sollte denn die Natur, auf deren genau systematisches Walten sich Schopenhauer so oft beruft, Baß- und Tenorstimme-

nur zur untergeordneten Begleitung der anderen geschaffen haben? Die Stimme des Mannes gerade, dessen Ueberlegenheit über die Frauen in allen Anlagen und Fähigkeiten unser Philosoph bei jeder Gelegenheit besonders betont und hervorhebt?

Diese wenigen Auszüge aus Schopenhauer's Werken werden genügen, um den Leser einen Einblick in seine wahrhaft kindlich naive musikalische Anschauungsweise thun zu lassen und von Neuem die oft schon erörterte Thatsache zu documentiren, daß große Männer nicht in allen Sphären Bedeutendes leisten können, trotzdem aber gern die ihnen angewiesenen Schranken, stets zu ihrem eigenen und der Anderen Nachtheil, überschreiten. Weniger für Musiker und Künstler ward diese kleine Abhandlung geschrieben; aber dem Laien in der Musik, welcher meint, das für wahr und richtig annehmen zu müssen, wofür sich anerkannt bedeutende Persönlichkeiten aussprechen, insbesondere aber allen Denen, welche, verführt durch Schopenhauer's anderweite bedeutende Leistungen, nun auch seinen musikalischen Ansichten einen gleichen Werth beilegen möchten, glaubten wir hier eine Aufklärung schuldig zu sein.

Die belgische Historienmalerei der Gegenwart.

Von

H. A. Müller.

II.

Der Zustand, in welchem sich die belgische Historienmalerei — denn die Landschaft und die ihr verwandten Gebiete der Marine u. s. w. müssen durchaus davon getrennt werden — vor dem Ausbruch der Revolution des Jahres 1830 befand, ließe sich noch an anderen, weniger hervorragenden, weniger entschiedenen Meistern nachweisen. Das über Navez und die von ihm behandelten Stoffe Gesagte reicht hin, um es erklärlich zu finden, daß mit dem durch die Revolution neu erwachten belgischen Volksgeiste sich zugleich der Historienmalerei ein neuer Geist bemächtigte, oder vielmehr kein neuer, sondern der alte angestammte Volksgeist, der die Historienmalerei wieder ergriff als sein angeborenes, angestammtes Eigenthum und sich aus dem Volke und seiner Geschichte neu zu regeneriren strebte.

Der Künstler, der merkwürdiger Weise gerade um die Zeit, als das Volk begonnen hatte, sich die nationale Selbstständigkeit wieder zu erringen, den ersten glücklichen Griff nicht allein in die Geschichte des Volkes, sondern zugleich in die altflämische Farbenpracht that und diesen Griff mit der ganzen Fülle nationaler Begeisterung der Nation vorführte, den wir also für den Schöpfer und Begründer der belgischen volksthümlichen Historienmalerei anzusehen haben, ist Gustav Wappers, eine echte Künstlernatur von genialer Jovialität, eine Persönlichkeit, die auch im Aeußeren an die alten flämischen Meister, am meisten an Rembrandt, erinnert. Seine frühere Entwicklung, eben weil er dazu berufen war, eine solche Stelle einzunehmen, ist für die Geschichte der Kunst von größerem Interesse, als die Entwicklung aller Derer, die auf einer bereits vorgezeichneten Bahn, wenn auch mit glücklichstem Erfolge, weiter wandeln. Wir haben zuzusehen, durch welche vorbereitenden Wege und Mittel er dazu kam, diesen Griff zu thun.

Zu Antwerpen erblickte er 1803 in einer Umgebung, die ihm schon in frühster Jugend den Unterschied zwischen der nationalen flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts und der in unserem ersten Artikel erwähnten franzöſirenden Richtung eines David klar machen konnte, das Licht der Welt. Nachdem er den ersten Unterricht bei van Brée und dem damals schon sehr bejahrten Director der dortigen Akademie Herreijns genossen hatte, errang er als zwanzigjähriger Jüngling durch einen noch ganz im alten Geiste dieser Akademiker gemalten „Abschied Coriolans von seiner Familie“ den großen akademischen Preis, mit dem die Mittel zu einer vierjährigen Kunstreise verbunden waren. Wie wenig ihn aber trotz dieses Sieges das damalige Treiben dieser Professoren befriedigte, geht daraus hervor, daß er sich für diese Reise, die nach Paris und Italien gehen sollte, nicht durch den weiteren Genuß des Unterrichts dieser Herren, sondern durch eignes eifriges Studium der Meister im Colorit, wie Rubens, van Dyck und Anderer, vorbereitete, von denen er ja in Antwerpen, in Amsterdam und im Haag die gepriesensten Werke vorfand. Ob er nach Italien gekommen, weiß ich nicht; so viel ist gewiß, daß, als er nach Paris kam, ihn unter den Kunstschätzen des Louvre die Farbengluth und der malerische Schwung der Venetianer am meisten fesselten, weil sie seinem innersten Wesen, seiner angeborenen Liebe zur Schönheit des Colorits am meisten zusagten. Von Tizian zog ihn von allen Bildern die Schönheit der Gestalten in der „Grablegung Christi“, die sanfte Ruhe in dem „Gastmahl zu Emmaus“ und die s. g. „Venus del Pardo“ an, wie von

Paul Veronese die weltberühmte „Hochzeit zu Kana“ und „die Fußwaschung im Hause Simons des Pharisäers“.

So begründete er in sich zunächst den einen Factor, den des glänzenden, machtvollen Colorits, und legte schon während seines Aufenthalts in Paris deutliche Beweise dieser Begründung ab. Um aber Wappers zu dem zu machen, was er geworden ist, dazu bedurfte es noch eines anderen Factors, ich meine das Gebiet der vaterländischen, volksthümlichen Historie. Das war es, womit er in den denkwürdigen Septembertagen 1830 auftrat, als in der Kunstausstellung zu Antwerpen sein großes Bild „die Heldenthat des Bürgermeisters van der Werff während der Belagerung durch die Spanier 1574“ erschien. Das war der Funke, der zündete, aber auch nur damals so zünden konnte, denn 13 Jahre zuvor hatte van Brée denselben Gegenstand, freilich in anderen Farben, gemalt, und kein Mensch hatte weiter darauf geachtet. Jetzt dagegen, es war ja das Jahr 1830, erregte das Bild durch die eben angedeutete innige Verschmelzung jener beiden Factoren ungeheure Sensation und wurde in doppelter Hinsicht als ein Act des Patriotismus betrachtet, bewundert und geliebt. Der Prinz von Oranien kaufte es für 8000 fl. Eine solche Erscheinung fand begreiflicher Weise auch in der Künstlerwelt Anklang und Nachahmung; denn ohne daß der Meister es beabsichtigt hatte, selbst ohne daß er es wußte, schloß sich ihm eine Schaar jüngerer Künstler an, in denen der zündende Funke des Farbenglanzes zur hellen Flamme der Begeisterung emporschlug. Die meisten von ihnen wandten sich ausschließlich dem Genre zu; unter den von Wappers offenbar angeregten Historienmalern sind van de Laar und der nachmals ihm persönlich entgegentretende de Keyser zu nennen. Aber trotz der vielen auf dem von Wappers betretenen Farbenwege weiter, ja sogar oft zu weit und in die Irre wandelnden Meister kann man doch nicht sagen, daß er eine eigentliche Schule gebildet hat.

Nachdem er zwei Jahre vorher zum Professor der Antwerpener Akademie ernannt war, finden wir ihn auch mit einem religiösen Gegenstande beschäftigt: er malte die „Grablegung Christi“ für die Michaeliskirche in Löwen, ein Werk von tiefem Ernste des Gefühls und effectvoller Beleuchtung der in einer Grotte vor sich gehenden Handlung, dem später auf diesem Gebiete noch eine „Darstellung im Tempel“, eine in der Jesuitenkirche zu Antwerpen befindliche etwas sentimentale „Madonna, die dem Stifter des Jesuitenordens das Scapulier ertheilt“, eine „Versuchung des heil. Antonius“ im Palast

des Königs zu Brüssel, eine „heil. Genoveva", die in den Besitz der Königin Victoria kam, und eine s. g. „Pieta" in der Kirche St. Germain in Tirlemont nachfolgten.

Eben so große, ja fast noch größere Sensation als jenes Bild von dem Bürgermeister van der Werff erregte seine merkwürdige, unleugbar mit großen Vorzügen, aber auch mit manchen künstlerischen Mängeln behaftete „Scene aus den Septembertagen 1830", die, jetzt in der ehemaligen Augustinerkirche in Brüssel befindlich, den Beginn der belgischen Revolution darstellt. Wir sehen den großen Platz vor dem Rathhause zu Brüssel, wo sich die Hauptgruppe des aufgeregten, schon von einem blutigen Kampfe zurückgekehrten Volkes um einen Laternenpfahl gedrängt hat, an dessen Fuß ein Handwerker steht und die Proclamation vom 24. September vorliest. Die Composition des Bildes ist mit großem Geschick angelegt, der Ausdruck der Gesichter energisch und treffend individualisirt, das Colorit von wunderbarer Virtuosität und scharfer Contrastirung in den Gesichtern der Menschen, aber das Ganze ist ohne die nothwendige Gesammteinheit und Haltung und von outrirtem, theatralischem Effect. Man kann leicht denken, daß ein solches Werk mehr noch vom politischen, als vom künstlerischen Gesichtspuncte allgemeinen Anklang finden und den Künstler zum Liebling des Volkes machen mußte. Aber die Gunst der Menge ist wandelbar; sie erkaltet, wenn sie nicht genährt wird. Die Zeiten und künstlerischen Anforderungen änderten sich allmälig; die allzu früh und ohne Kampf erlangten Lorbeern fingen schnell an zu verwelken. Es erschienen nach ihm andere Meister und andere Schöpfungen, die, wie wir sehen werden, die „belgische Revolution" um so leichter vergessen machten, da das, was Wappers außerdem auf dem Gebiete der profanen Historie geschaffen hat, der Geschichte seines Vaterlandes fern liegt. Es ist, obwol der Meister in den letzten Jahren viel weniger productiv war als früher, numerisch doch so bedeutend, daß ich darauf verzichten muß, Alles zu beschreiben und einzeln zu charakterisiren. Zu seinen besten Leistungen gehören der „Abschied Karls I. von seinen Kindern" und der als Pendant dazu geltende „Abschied Anna Boleyns von ihrer Tochter Elisabeth", die „Jungfrau von Orleans", welche Herr Engels in Cöln besitzt, das wenn auch nicht große, doch meisterhafte Bild „Karl IX. von Frankreich in der Bartholomäusnacht," „Der Sohn Ludwigs XVI. in der Lehre bei einem Schuhmacher," eines der wenigen, die von tiefpoetischem Gefühle zeugen, und eins seiner letzten historischen Werke „André Chenier im Gefängniß mit Mademoiselle

de Coigny und der Herzogin von St. Aignan.“ Das Alles wurde zu seiner Zeit in der Kunstwelt mit einem Beifall aufgenommen, der um so rauschender war, je mehr das Wesen der Malerei in farbenglänzender Naturwahrheit gesucht wurde; und doch konnte man sich der Bemerkung nicht erwehren, daß die Hoffnungen, die man in Wappers bei dem Erscheinen seines „Bürgermeisters van der Werff“ gesetzt hatte, im Laufe der Zeit immer geringer in Erfüllung zu gehen schienen. Es war, als wenn sich die Kunstwelt mit der Zeit immer weniger von Wappers' Werken befriedigt fühlte. Denn immer klarer stellte es sich heraus, daß von den Lebenselementen der wahren Historienmalerei, oder vielmehr aller Malerei, ihm ein wesentliches fehlt. Lebenswahrheit, Schärfe der Auffassung, prägnante Charakteristik, malerische, dramatische Anordnung und mehr als das Alles: Glanz und Kraft des Colorits, daran fehlt es ihm nicht, aber wohl an der wahren Erhebung der Seele, an der ästhetischen Durchbildung und dem höheren Leben, das den Realismus und die Naturwahrheit der Darstellung erfüllen muß, wenn diese anders eine Schöpfung der Kunst genannt werden will. Der Realismus Wappers' setzt in Bewunderung und Staunen, aber er erhebt den Beschauer nicht. Seine Kunst adelt nicht, selbst wenn der König der Belgier ihn statt zum Baron sogar zum Grafen gestempelt hätte.

Unter den eben namhaft gemachten bedeutendsten Werken unseres Meisters überging ich absichtlich seine beiden Bilder des Camoens, von denen das eine aus dem Jahre 1842 ihn zeigt, wie er unter der Last seiner Leiden vor der Thür eines Palastes niederfällt; das andere, wenn ich nicht irre etwa 12 Jahre später entstandene, ihn von seinem Sclaven begleitet vorführt, wie dieser in den Straßen von Lissabon für seinen Herrn um ein Almosen bettelt. Wenn es irgendwo galt, das Moment der sittlichen Erhabenheit, des Seelenadels und der ungebeugten Geistesgröße eines von der Welt verstoßenen außerordentlichen Mannes, also die von der Kunst verklärte Wirklichkeit zur Anschauung zu bringen, so war es in diesem Stoffe. Und was hat Wappers daraus gemacht? Ich kenne das erstere der Bilder nicht; im letzteren zeigt er den Dichter, der bereits durch die Schule des bittersten Leidens, der herbsten Unglücksfälle, wie wenige Menschen, hindurchgegangen war, am Fuße der Säule eines öffentlichen Denkmals sitzen — ein sinnreiches Motiv, wenn es das Ehrendenkmal eines verdienstvollen Mannes sein soll, was freilich dem Camoens bis auf diesen Tag noch fehlt —; neben ihm der Bursche, der die Hand nach den Almosen der

Vorübergehenden ausstreckt; das sind zwei sonnengebräunte Bettler ohne alle Bedeutung. Das Einzige, was äußerlich vielleicht den Dichter charakterisirt, ist das Manuscript, das er zerknittert in der abgemagerten Hand hält. Das Antlitz verräth keine Spur der körperlichen und geistigen Leiden, noch des edlen Stolzes, der den Sänger der Lusiade charakterisiren sollte. Es ist eine bloße Theaterfigur, in deren Costum kein Mensch den größten Dichter der portugiesischen Nation zu erkennen vermag.

Von den beiden Völkern Europas, die es wohl verdienten, daß der Glanz ihrer großen, bereits mehr als drei Jahrhunderte hinter uns liegenden politischen und künstlerischen Vergangenheit wieder erneuert würde, ich meine das italienische und das belgische, ist ersteres jetzt auf dem Wege begriffen, sich wenigstens eine politisch bessere Existenz zu schaffen; und sollte mit dieser auch die politische Freiheit und die Gedankenfreiheit kommen, so wird der künstlerische Glanz, in welchem Italien noch über das Mittelalter hinaus strahlte, sich eben so sicher wieder erneuern, wie er es in Belgien gethan hat. Die belgische Nation ist an dem Ziele, das sich Italien jetzt mit dem Blute seiner edelsten Söhne erkämpft, bereits angekommen und hat sich nicht allein eine politische Selbständigkeit errungen, sondern auch den Weg zu einer nationalen Kunst wiedergefunden, die einst die Ehre und der Stolz des Landes war. Es liegt mir also ob, nachzuweisen, wie weit dieser von Wappers wiedergefundene Weg von anderen Meistern weiter verfolgt wurde, ob und welche anderen Elemente sie in die national-belgische Kunst hineintrugen, und wie sich die einzelnen Heroen der dortigen Historienmalerei der Nation und der nationalen Kunst gegenüber bisher verhalten haben.

Die Geschichte der Kunst wird in Zukunft den Namen Wappers, als des Begründers der neuen belgischen Historienmalerei, nicht aussprechen, ohne ihn zugleich zu verbinden mit dem Namen des durch einzelne Werke auch bei uns noch bekannteren Nicaise de Keyser des Schäfers von Santvliet, der am 26. August 1813 in diesem Dorfe, bei Antwerpen, wie die Belgier sagen mit dem Helme auf dem Kopfe, d. h. als ein Sonntagskind, geboren wurde. Denn Fortuna nahm ihn gleich von den ersten Tagen seiner Kindheit an in ihren Schutz; der Ruhm hob ihn auf seine Flügel und trug ihn verdienter- oder unverdientermaßen, unbekümmert um mancherlei Anfechtungen und Anfeindungen, weiter und immer weiter. Aber auch immer höher? Die

ersten Jahre der Jugend verlebte der Knabe hinter der Viehheerde seines Vaters in stiller Zurückgezogenheit des Dorfes, wo er, wie ein zweiter Giotto, seine Schafe auf Sand oder Steine in Umrissen aufzeichnete und kleine landwirthschaftliche Scizzen entwarf. Und wie jener Begründer der italienischen Malerei von Cimabue aus der Dunkelheit gezogen und in die Schule der Kunst gegeben wurde, so erzählte man auch, daß eines Tages der Genremaler Joseph Jacops nach Santvliet kam und durch die Bauern des Dorfes von ihrem künstlerischen Genie hörte. So weit ist große Aehnlichkeit zwischen Giotto und dem jungen de Keyser; aber je älter Beide geworden, desto mehr sind sie auseinandergegangen. Der Knabe wurde also dem Maler Jacops vorgestellt, der, als er wirklich ein großes Talent zum Zeichnen in ihm entdeckte, mit vieler Mühe und Beredsamkeit seine Eltern bewog, ihm ihren Sohn anzuvertrauen und ihn nach Antwerpen in die Schule zu schicken. Er mochte 15 Jahre alt sein, als er in die Akademie eintrat, deren Classen er in ungewöhnlich kurzer Zeit absolvirte. Da gab Wappers durch seinen „Bürgermeister van der Werff“ das Signal zu einer Revolution in der Malerei. Auch in der Seele des erst siebzehnjährigen de Keyser zündete der Funke um so leichter, da er im Grunde des Herzens, wenn auch nicht wissend warum, der classischen Richtung David's keinen Geschmack abgewinnen konnte. Schon im folgenden Jahre erwarb er sich, ich weiß nicht mit welchem Bilde, um den akademischen Preis, erlangte ihn aber vielleicht zu seinem Glücke nicht; denn in Folge dessen studirte er um so eifriger die Meisterschöpfungen seiner Vorfahren und unternahm in aller Stille ein Riesenwerk, mit dem er 1834, also im Alter von 21 Jahren, auf der Ausstellung in Antwerpen auftrat. Ein kühnes Wagstück, wie es sich kaum jemals ein Maler zugetraut hatte. Sein „Calvarienberg“, Christus am Kreuz mit den beiden Schächern, den er für die katholische Kirche in Manchester bestimmte, ein Bild von 30 F. Länge bei 22 F. Breite, erregte große Bewunderung und gründete den Ruf des jugendlichen Künstlers auf eine für seine künftige Laufbahn freilich höchst gefährliche Weise. Denn nach einem solchen Debut, das von einer außergewöhnlich frühzeitigen Reife zeugte, mußte die Kunstwelt für die Zukunft das Außerordentlichste erwarten. Wenn man auch nicht behaupten kann, daß unser junger Meister, dem Hannibal gleich, nach diesem Siege bei Canä in Capua seinen Winterschlaf hielt, statt Rom zu erobern, so entsprach doch der Fortgang dem glorreichen Anfange

nicht. Ein bescheideneres Debut ist des Erfolges viel sicherer; große Verheißungen legen große Verpflichtungen auf.

Ich kann, da das Bild vor seinem Abgange nach England nur kurze Zeit in Antwerpen ausgestellt war, und die vor 25 Jahren gefällten Urtheile der Kunstkritik vermöge ihrer damaligen Entwickelungsstufe kaum noch Berücksichtigung verdienen, diesen „Calvarienberg" nicht näher charakterisiren. Schwächer war jedenfalls ein zweites religiöses Bild, das, von de Keyser 1835 in Gent ausgestellt, nicht geeignet war, den Ruhm des jungen Meisters zu erhöhen. Schon von dieser Zeit an, also in ziemlich früher Jugend, verließ er die religiösen Stoffe und wandte sich, durch den glänzenden Erfolg der nationalen Darstellungen von Wappers angelockt, ebenfalls vorzugsweise der vaterländischen Geschichte zu. Und doch war es mehr die Begeisterung, als die Hoffnung auf ein ähnliches Glück, die seinen Pinsel führte, als er seine berühmte, 1302 zwischen dem Grafen von Artois und den Flanderern gelieferte s. g. Sporenschlacht malte, die, wenn jener „Calvarienberg" den Grundstein zu dem Gebäude seines Ruhmes gelegt hatte, das Gebäude jetzt wie mit einem Zauberschlage emporsteigen ließ. Sie erschien 1837 auf der Ausstellung in Brüssel. Das war, trotz der ihm noch anklebenden Unvollkommenheiten, ein Schlachtenbild, wie es die belgische Malerei noch nicht besaß; da war verständige und verständliche, übersichtliche Anordnung, treffliche Zeichnung, lebensvolle Bewegung und glänzende Pinselführung in der schwierigen Behandlung des Helldunkels. Daß zwar dem Ganzen noch die harmonische Durchbildung des Colorits fehlte, das fühlte und sagte man sich wohl, rechnete es aber dem jugendlichen Alter des Künstlers nicht hoch an. Die heutige Kritik hätte ihn vor manchen Gefahren gewarnt und ihn auf die Gesetze der Farbenharmonie, sowie auf die Nothwendigkeit der Durchbildung des inneren, ideellen Gehaltes aufmerksam gemacht; die damalige Kritik that das nicht, weil es ihr fern lag. Sie warf dem Künstler Lorbeerkränze zu, die natürlich nur dazu dienten, ihn auf der betretenen Bahn immer sicherer zu machen. So entstand sehr bald nachher sein zweites den Kämpfen der Nation entlehntes Bild: „Die Schlacht bei Worringen im Jahre 1288", die jetzt, als Pendant des früher erwähnten Revolutionsbildes von Wappers, diesem gegenüber in der ehemaligen Augustinerkirche zu Brüssel hängt. Wer also die beiden Hauptrepräsentanten der national-belgischen Historienmalerei in ihren, ich darf wol sagen ehemals gepriesensten Werken kennen lernen will, der pilgere dorthin, wo er sie Beide findet mit

dem, was sie bieten und was sie vermissen lassen. Die Schlacht bei Worringen oder vielmehr der Augenblick nach der Schlacht, wo der gefangene cölnische Erzbischof von Westerburg vor seinen Besiegern, dem Herzog Johann I. von Brabant und dem Grafen Adolf von Berg, steht, ist ein Werk von ganz ähnlichen Vorzügen und ganz ähnlichen, vielleicht aber noch stärkeren Mängeln als jene Sporenschlacht. Diese Mängel liegen weder in der Composition, die geschickt und einfach ist, noch in der Zeichnung, noch in der Kraft und Wärme der einzelnen Farbentöne, sondern sie liegen im Ganzen, das kalt läßt, weil man sich für diese Gesichter, die, aller Charakteristik entbehrend, in Bewegung und Ausdruck bloße Theaterfiguren sind, nicht interessiren und erwärmen kann.

Nach diesen beiden Schlachtenbildern de Keyser's, die seinen europäischen Namen begründeten und ihm Auszeichnungen und Ehrenbezeugungen verschiedener Art verschafften, brachte er noch zwei andere, über deren Eigenschaften mir wenig bekannt geworden ist. Daß übrigens eines derselben, die Schlacht bei Nieuport, — das andere ist die Schlacht bei Senef — bei seinem Erscheinen allgemein geschätzt worden ist, geht daraus hervor, daß, als es im Haag ausgestellt war, der König von Holland mit eigener Hand das Ehrenkreuz des niederländischen Löwen daran befestigte, und, als einige Stunden später der Künstler erschien, um dem Könige das Bild zu zeigen, dieser ihn mit den Worten anredete: „Herr de Keyser, es gereicht mir zur Freude, Ihnen das Ehrenkreuz auf dem Felde Ihres Ruhmes darbringen zu können"; also ungefähr, wie Cornelius vom König Ludwig in der Glyptothek Angesichts der „Zerstörung von Troja" zum Ritter geschlagen wurde. Ich weiß nicht, ob dieser Sieg der Niederländer für de Keyser auch ein wirklich künstlerischer Sieg war; aber sonderbar ist es, daß bald nach diesem Siege, d. h. in der Mitte der vierziger Jahre, in der künstlerischen Entwickelung des Meisters eine Wendung eintrat, die ihn, vielleicht in Folge der Bewunderung, welche seine elegant gemalten Portraits erzeugten, mehr zu solchen Gegenständen des historischen Genres trieb, in denen es sich weniger um geistvolle Auffassung und Darstellung einer Handlung, als um den Reiz einer äußeren Situation und um glänzende Malerei der Stoffe handelte. Das war für einen Künstler, wie de Keyser, nach solchen Anfängen kein Weg zur Vervollkommnung, trug also auch im Allgemeinen nicht dazu bei, seinen Ruhm zu erhöhen. Sollte die Kunst da wol nach Brot gegangen sein?

Bevor wir uns der zum Theil auch in Deutschland bekannt gewordenen, den Künstler am meisten charakterisirenden dieser Bilder erinnern, sind in der Kürze noch drei ins Gebiet der religiösen Historie gehörende Werke zu scizziren, die stylistisch schon jene Ablenkung von der früher betretenen Bahn, und, wie man ihm nachsagte, einen nachtheiligen Einfluß des Hof- und Salonlebens auf das frei auflodernde Feuer seiner Kunst verrathen. Dies sind die 1852 in Brüssel ausgestellte „Tochter des Jairus", die nachher in die Villa des Kronprinzen bei Stuttgart kam, „Die heil. Elisabeth von Ungarn, die Almosen austheilt" und „Der bethlehemitische Kindermord". Das erstgenannte dieser Bilder hat in der Stellung und Haltung der Hauptfigur etwas so schmachtend Sentimentales, in der Carnation etwas so menschlich Sinnliches, daß man dabei unmöglich an ein Wesen denken kann, welches bereits den Rand des Grabes überschritten hatte. Es ist, mit einem Worte gesagt, eher eine verliebte Romanheldin, als die Tochter des Jairus aus dem Evangelium. Das zweite, „Die heilige Elisabeth", ist eine in den Bettlergestalten überladene, gedrängte Composition von mattem, conventionellen Colorit ohne Ausdruck und inneres Leben in den rosenfarbigen Fleischtönen der Hauptfigur, und der wol noch häufiger behandelte Gegenstand „der bethlehemitische Kindermord" ist, wie sich beinahe schon von vorn herein aus de Keyser's künstlerischer Richtung schließen läßt, rein äußerlich und körperlich aufgefaßt, ohne alle psychologische Motive, und im Colorit eben so wenig ansprechend.

Da ich das historische Genre den Kreis unserer Betrachtungen nur berühren lassen darf, so kann es nicht meine Absicht sein, auch de Keyser's Werke dieses Faches, die sehr zahlreich sind, einzeln zu betrachten. Ich will von den hervorragendsten nur diejenigen nennen, an denen wir s. Z. ein größeres Interesse nahmen, weil sie in Deutschland blieben. Es sind das elegant geleckte „Atelier des Rubens," das in Privatbesitz nach Cöln kam, „van Dycks Abschied von Rubens," „Rubens, der die Frau mit dem Chapeau de paille malt," der 1848 gemalte „Tod der Königin Maria von Medici in der Verbannung zu Cöln", der sich in der bekannten Sammlung des Consuls Wagener in Berlin befindet; der in der Technik meisterhafte, aber im Ausdruck etwas forcirte „Giaour," Lord Byrons bekannter abendländischer Edelmann, der, nachdem die von ihm verführte Favoritin des Paschas ihre echt türkische Strafe erduldet, und er dafür den Pascha ermordet hat, Ruhe und Versöhnung in einem Kloster sucht, an dessen Pforte wir

ihn in finsterem Hinbrüten sitzen sehen. Das letztere Bild befindet sich in einem Exemplar in derselben Wagener'schen Gallerie und in einer, wenn ich nicht irre, kleineren Wiederholung auch in der reizenden Sammlung des Herrn v. Arthaber in Ober-Döbling bei Wien, welche außer diesem „Giaour" noch eine andere Schöpfung von de Keyser besitzt, die jene weit übertrifft. Ich meine den um 1852 gemalten „Columbus", den unser Meister wahrscheinlich in Folge des von seinem Nebenbuhler Wappers behandelten ähnlichen Gegenstandes ergriff, um der Welt zu zeigen, wie der große Entdecker darzustellen sei. Und das ist ihm in der That gelungen. Denn in geistiger und technischer Hinsicht übertrifft dieser Columbus fast seine früheren Werke. Wir sehen den Entdecker der neuen Welt, wie er in Barcelona für einen Narren gehalten, aus der Stadt verbannt ist und auf seinen Diego gestützt, zwar erbittert über die Verkehrtheit der Menschen, aber innerlich ungebeugt und stets beschäftigt mit seinen Riesenplanen, der Stadt den Rücken kehrt. Voll Unwillen und Zorn blickt der etwa 14jährige Diego auf den verspottenden Pöbel.

Diesen in Deutschland gebliebenen Bildern will ich nun noch zwei hinzufügen, die vor einiger Zeit, als sie in Dresden zum Besten des Weber-Denkmals ausgestellt waren, allgemeine Aufmerksamkeit, aber nicht allgemeines Lob erregten. Es waren „Die letzten Augenblicke Karl Maria von Weber's" und „Milton, der seinen Töchtern das verlorene Paradies dictirt," wie gewöhnlich glänzende Farbenstücke, ganz dazu geschaffen, Diejenigen in Begeisterung zu versetzen, welche den Höhepunct der Malerei nur in der Farbenvirtuosität erblicken, aber nicht dazu geschaffen, uns von des Meisters richtigem Tact in der Wahl des Gegenstandes und von der geistvollen Behandlung desselben eine hohe Meinung beizubringen. Die Wahl der letzten Augenblicke des großen Tonmeisters ist, abgesehen davon, daß uns hier eine geschichtliche Unwahrheit geboten wird, keine glückliche zu nennen. Was nämlich die Malerei hier hat ausdrücken sollen, sind Dinge, deren Darstellung für das Nacheinander, für die Künste der Zeit, worin sich Poesie und Musik bewegen, wol geeignet ist, aber nicht für das Nebeneinander der Malerei. Uns den Schwanengesang des Tonsetzers vorzuführen, dazu ist die Malerei unfähig; und da außerdem in dem Angesichte Webers nicht einmal große Portraitähnlichkeit zu finden ist, so sind diese letzten Augenblicke eine reine Fiction. Weber starb bekanntlich in seinem Bette in der Nacht nach einer Aufführung seines „Freischütz". Und was ist über die Behandlung des anderen Gegen-

standes zu sagen? Nichts, als daß er den vielen bereits vorhandenen Darstellungen dieses Stoffes eine neue vom glänzendsten Colorite hinzugefügt hat, der es aber an neuen Motiven gebricht; denn in dem wohlbeleibten Mönch, den er der mageren Gestalt des Dichters gegenübergestellt hat, ist doch kein geistiges Motiv zu erblicken.

Man sieht, daß fast alle Stoffe, in welchen sich de Keyser während der letzten Jahre bewegt hat, mehr dem historischen Genre als dem Gebiete der großen Weltbegebenheiten angehören, und mehr mit Rücksicht auf die glänzende Technik und die Sauberkeit der Ausführung als zur Veranschaulichung großer weltbewegender Ideen entstanden sind. Der Art sind auch seine neuesten Arbeiten, mit denen er sich im vorigen Jahre — weiter reicht meine Kunde nicht — beschäftigte, wo er „Dante in der Werkstatt Giotto's, als dieser eine Madonna nach dem Modell malt", „Tasso, der seine Schwester in Sorrent überrascht" und wiederum einen „Columbus" darstellte, der mit seinem Sohne vor der Pforte eines Klosters bettelt. Daß alle dergleichen Dinge, zumal wenn sie nur den Vorzug einer meisterhaften Farbentechnik, aber selten den einer tieferen poetischen Auffassung haben, nicht geeignet sind, den Ruhm eines Malers zu erhöhen, dessen Debut so glänzend war, hat hier und in manchen anderen Fällen die Erfahrung gelehrt. Einzelne Stimmen solcher Männer, die nicht zur Fahne des bloßen Farbenrealismus schwören, erkannten dies in den letzten Jahren auch an, aber de Keyser's Ansehen und Einfluß wuchs selbst auf Kosten seines Nebenbuhlers Wappers so sehr, daß er 1855 zum Director der Akademie in Antwerpen ernannt wurde.

(Schluß folgt im nächsten Hefte.)

Ein Engländer über Deutschland.

Nichts ist belehrender und die Völkern wie Einzelnen so nöthige Selbsterkenntniß fördernder, als Urtheile Fremder oder Fernstehender über uns und unsere Angelegenheiten, namentlich wenn diese Urtheile von einem so denkenden und gelehrten Manne, wie der Verfasser der unlängst erschienenen „Geschichte der Civilisation in England", H. Th. Buckle, ausgehen. Nachdem derselbe in dem fünften Capitel des ersten Bandes seines ausgezeichneten Werkes sich über die Sucht der meisten Geschichtschreiber beklagt hat, ihre Werke mit den unbedeutendsten und erbärmlichsten Einzelheiten, mit Anecdoten von Königen,

Höfen, Ministern, mit Beschreibungen von Feldzügen, Schlachten und Belagerungen zu füllen, anstatt uns über Dinge zu berichten, welche allein einen Werth haben, über den Fortschritt des Wissens nämlich und über die Art, wie die Verbreitung dieses Wissens auf die Menschen gewirkt hat, nachdem er in Folge hiervon den großen Mangel an Baustoff für den in solchem Sinne arbeitenden Geschichtsschreiber beklagt und daraus die Unmöglichkeit hergeleitet hat, eine Geschichte der Civilisation überhaupt, wie er sie im Sinne hatte, zu schreiben, sucht er durch eine Vergleichung und Charakteristik der einzelnen Culturvölker zu zeigen, welche Gründe ihn bestimmt haben, darnach für seine Arbeit gerade England und die Engländer zu wählen. Seine Gründe sind jedenfalls, wenn auch etwas von patriotischen Motiven geleitet, sehr anerkennenswerth und halten den europäischen Völkern einen lehrreichen Spiegel ihrer Gebrechen vor. Von Deutschland und den Deutschen wird nun wörtlich Folgendes gesagt, was jedenfalls beweist, daß Buckle selbst bei all seinem Scharfblick für unsere Fehler doch weit entfernt ist, ungerecht gegen unsere Verdienste zu sein: „Die Deutschen, das ist ohne Zweifel richtig, haben seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine größere Anzahl tiefer Denker als irgend ein anderes Land, ich könnte vielleicht sagen, als alle anderen Länder zusammengenommen hervorgebracht. Aber die Einwürfe, welche die Franzosen treffen, treffen die Deutschen noch mehr. Denn das Princip des Schutzes oder der Bevormundung ist in Deutschland noch stärker, als in Frankreich. Selbst die besten deutschen Regierungen mischen sich beständig in die Angelegenheiten des Volkes, überlassen es nie sich selbst, kümmern sich immer um seine Interessen und mischen sich in die gemeinsten Angelegenheiten des täglichen Lebens. Außerdem verdankt die deutsche Literatur, obgleich jetzt die erste in Europa, ihren Ursprung jener großen skeptischen Bewegung, welche in Frankreich der Revolution vorherging. Vor der Mitte des 18. Jahrhunderts hatten die Deutschen, ungeachtet einiger ausgezeichneten Namen, wie Kepler und Leibnitz, keine Literatur von wirklichem Werthe, und der erste Anstoß, welchen sie erhielten, wurde durch ihre Berührung mit dem französischen Geiste gegeben und durch den Einfluß der ausgezeichneten Franzosen, welche unter der Regierung Friedrichs des Großen sich in Berlin versammelten. Hierdurch sind einige sehr wichtige Umstände entsprungen, welche ich hier nur kurz andeuten kann. Der deutsche Geist, durch den französischen zu einem plötzlichen Wachsthum angeregt, hat sich unregelmäßig entwickelt und in eine Thätigkeit gestürzt, welche größer ist als die durch-

schnittliche Civilisation des Landes es erfordert. Die Folge davon ist, daß wir in keiner Nation in Europa eine so weite Kluft zwischen den höchsten und niedrigsten Geistern vorfinden. Die deutschen Philosophen besitzen eine Gelehrsamkeit und einen Gedankenflug, wodurch sie an die Spitze der civilisirten Welt treten. Das deutsche Volk hingegen ist mehr von Aberglauben, mehr von Vorurtheilen beherrscht, und ungeachtet der Sorge, welche die Regierungen für seine Erziehung tragen, unwissender und unfähiger, sich selbst zu beherrschen, als die Einwohner von Frankreich und England. Diese Trennung und dies Auseinandergehen der beiden Classen ist die natürliche Folge der künstlichen Anregung, welche eine dieser Classen vor einem Jahrhundert erhielt und wodurch so das normale Verhältniß der Gesellschaft gestört wurde. Deßwegen haben in Deutschland die höchsten Intelligenzen den allgemeinen Fortschritt der Nation so weit hinter sich gelassen, daß keine Sympathie zwischen beiden Theilen herrscht, und es giebt für den Augenblick kein Mittel, sie mit einander in Verbindung zu bringen. Ihre großen Schriftsteller schreiben für einander, nicht für ihr Land, und bedienen sich einer Sprache, die in Wahrheit eine Gelehrtensprache ist. Sie verwandeln ihre Muttersprache in einen Dialect, der den niederen Classen ihres Landes gänzlich unverständlich ist. Hieraus sind einige der auffallendsten Eigenthümlichkeiten der deutschen Literatur entstanden. Da es ihr an den gewöhnlichen Lesern fehlt, so ist sie von dem Einfluß des gewöhnlichen Vorurtheils abgeschnitten und hat folglich eine Kühnheit der Untersuchung, eine Rücksichtslosigkeit in der Verfolgung der Wahrheit und eine Verachtung überlieferter Meinungen entwickelt, welche ihr einen Anspruch auf den höchsten Ruhm geben. Andererseits hat derselbe Umstand jenen Mangel an praktischer Einsicht hervorgebracht und jene Gleichgültigkeit gegen materielle und physische Interessen, woraus der deutschen Literatur mit Recht ein Vorwurf gemacht wird. Natürlich hat alles dieses den ursprünglichen Riß nur noch erweitert und die Kluft vergrößert, welche die großen deutschen Denker von der schwerfälligen, hart arbeitenden Klasse trennt, die zwar unmittelbar unter ihnen liegt, aber doch den Einfluß ihrer Kenntnisse nicht spürt und von der Gluth und dem Feuer nicht erwärmt wird."

Dieses mit scharfen Strichen gezeichnete Bild vervollständigt Buckle durch Aufführung der Worte eines zweiten englischen Schriftstellers Laing („Notes of a traveller"), welcher sagt: der sociale Einfluß der deutschen Literatur ist auf einen engen Zirkel beschränkt. Sie hat

keinen Einfluß auf den Geist der niederen, nicht einmal der Mittelclassen des bürgerlichen Lebens, welche keine Gelegenheit oder keine Muße haben, sich zu der Höhe ihrer großen Schriftsteller hinaufzuschrauben. Die beiden Classen sprechen und denken in verschiedenen Sprachen. Die gebildete deutsche Sprache, die Sprache der deutschen Literatur ist nicht die Sprache des gemeinen Mannes, nicht einmal des Mannes, der schon hoch in der Mittelclasse der Gesellschaft steht, des Pächters, des Kaufmanns und des Ladenhalters."

Als das gerade Gegentheil von Deutschland in dieser Beziehung bezeichnet Buckle Amerika, das Land, in welchem, wie in keinem anderen Lande, so wenig Leute von großer Gelehrsamkeit und so wenig Leute in großer Unwissenheit leben. „In Deutschland sind die speculativen und die praktischen Classen ganz und gar getrennt, in Amerika sind sie ganz und gar vermischt. Der Vorrath des amerikanischen Wissens ist klein, aber durch alle Classen verbreitet; der Vorrath des deutschen Wissens ist unendlich groß, aber auf eine Classe beschränkt." Daß auf diese Weise „in Deutschland die Verbreitung des Wissens entschieden fehlgeschlagen ist", ist für Buckle ein ebenso „ernstlicher Mangel", als in Amerika der Mangel der Anhäufung des Wissens.

Dieses also ist der Hauptfehler unserer deutschen Bildung in den Augen des Engländers, der gewohnt ist, in England und Amerika auch den gemeinsten Mann täglich seine Zeitung lesen und ihn auf diese Weise wenigstens bis zu einem gewissen Grade an der Bildung seiner Zeit theilnehmen zu sehen. Wie weit man in Deutschland noch von einem solchen Ziele entfernt ist, kann, in Bezug auf politische Bildung, jedem nur einigermaßen aufmerksamen Beobachter in den letzten zwölf Jahren nicht entgangen sein. Wenn aber der Engländer die einzige Ursache für das ihm auffallend gewesene Verhältniß der Bildung in Deutschland hauptsächlich in der Einwirkung des französischen Geistes während des vorigen Jahrhunderts findet, so hat er das andere von ihm erwähnte Moment, die geistige Bevormundung, viel zu gering angeschlagen. Die mangelhafte Volkserziehung in Deutschland, die schlechte Stellung der Lehrer und Erzieher, die Gewöhnung, immer nur regiert zu werden, niemals aber sich selbst zu regieren, endlich der geringe Verdienst und die dadurch bewirkte Abhängigkeit der niederen Classen, der unterwürfige Sinn, der durch alle staatlichen und gesellschaftlichen Einrichtungen geflissentlich in ihnen genährt wird, sind gewiß weit gewichtigere Ursachen für die tiefe Unbildung, in welcher sich diese Classen trotz aller Anstrengungen der Menschenfreunde immer

noch befinden. Dazu kommt als weitere Ursache der ausschließliche Geist der deutschen Gelehrten und der zünftige und damit engherzige Charakter unserer Universitäten und großen Bildungsanstalten, welcher sie außer jeder nachhaltigen Berührung mit dem Volksgeist hält und eine freie und allgemeine Bewegung der Geister, außer auf dem Gebiet ganz specieller Wissenszweige, fast unmöglich macht. Immer noch bequemen sich unsere deutschen Universitäten, trotz der vielgerühmten Freiheit der Forschung, sehr willig unter den Druck herrschender Systeme, Meinungen oder Regierungsansichten, und immer noch muß der deutsche Professor es sich gefallen lassen, als Typus steifer und unfruchtbarer Gelehrsamkeit angesehen zu werden. Immer noch ist Umfang und Verbreitung unserer Tagespresse verschwindend im Vergleich zu England oder Amerika, und von den fabelhaften Erfolgen und der Abonnentenzahl beliebter Blätter oder Preßerzeugnisse in jenen Ländern können wir uns kaum einen Begriff machen. Dennoch muß man das Urtheil des Engländers, welches vielleicht aus Anschauungen oder Erfahrungen geschöpft ist, die vor 10 oder 20 Jahren gemacht wurden, für unsere heutigen Zustände viel zu hart finden. Von Jahr zu Jahr nehmen die auf allgemeine und Volksbildung gerichteten Bestrebungen an Bedeutung, Umfang und Gediegenheit zu, mehrt sich Zahl und Erfolg der Blätter, welche auf solche Ziele hinwirken, und vergrößert sich das Häuflein der Männer, welche die Kluft zwischen deutscher Wissenschaft und deutscher Bildung auszufüllen bemüht sind. Einen vollständigen Erfolg werden solche Bestrebungen freilich erst dann haben können, wenn die jetzt noch bestehende außerordentliche Ungleichheit der Stände in Bezug auf Erwerbs- und Bildungsmittel durch gebesserte politische und sociale Zustände einigermaßen ausgeglichen sein wird. Dann kann man aber auch versichert sein, daß selbst ohne äußere Unterstützung der deutsche Volksgeist mächtig genug sein wird, um jede Stufe allgemeiner Bildung zu erklimmen, welche civilisirten Völkern überhaupt möglich ist.

Dr. L. Büchner.

Literaturblatt.

A. v. Maltitz, **Virginia.** Trauerspiel in fünf Aufzügen. Weimar, T. F. A. Kühn. 96 S.

Wir ziehen dieses Drama, seiner frischen Färbung, seiner präcisen Ausdrucksweise und der sich darin aussprechenden gründlichen Anschauung

vom Wesen der dichterisch-scenischen Gestaltung wegen, den meisten antikisirenden Theaterstücken neuerer Zeit vor. Es ist dem Dichter gelungen, einen der Zeit und den staatlichen Einrichtungen nach uns fern liegenden Stoff mit der Kraft des ursprünglichen Talentes so zu verwerthen, daß der rein menschliche Kern in gerader Linie zu unserem Gemüthe spricht. Manches Detail hätte einfacher erscheinen, manches Füllwerk in der Handlung füglich wegbleiben können, es würde die Grundidee nur um so klarer hervorgetreten sein; doch auch, wie es da vorliegt, wird das Werk von der Bühne herab auf ein nicht verbildetes Publicum die Wirkung eines planvoll angelegten, echten Dramas ausüben. Was freilich die Aufführung anbelangt, so stehen zwei wesentliche Hindernisse im Wege: wir haben keine Bühne, die das Dichtwerk dem mechanisch-theatralischen Machwerk vorzieht — und haben kein nichtverbildetes Publicum.

O. F. Gruppe, **Otto von Wittelsbach.** Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin, Albert Bach. 125 S.

Wenn jemals, so thäte in unseren Tagen ein dramatisches Genie noth, wir meinen eine Kraft, die mit Entsagung jedes nicht-dramatischen Mittels, den Blick ausschließlich auf das Specifische ihrer Kunst gerichtet, die großen Kämpfe dieser bewegten Zeit erfaßte und künstlerisch verarbeitete. Niemals vielleicht ist die ästhetische Verwirrung über Mittel und Ziele des Dramas ärger gewesen denn jetzt. Ein Beweis dafür ist auch das neueste Werk von Gruppe, eine Dilettantenarbeit in jeder Hinsicht, weil sie in jeder Hinsicht in den ästhetischen Mitteln fehlgreift und die Ziele des Dramas verkennt. Historische Thatsachen sollen die Stelle dramatischer Motivirung, historisch interessirende Persönlichkeiten die Stelle handelnder Charaktere ersetzen. Die Verse repräsentiren sich in erster Linie als Verse und scheinen erst in zweiter dazu vorhanden, den Inhalt zur Erscheinung zu bringen, die Handlung bewegt sich nach der Rohanlage deutscher Geschichtsquellen, nicht aber nach den Forderungen dramatischen Aufbaues; wo der echte Künstler seine Personen aus innerstem Seelendrange handeln läßt, da reden Gruppe's Figuren nach der Chablone theatralischen Effectes oder im günstigsten Falle nach dem geschichtlichen Vorgange — kurz, das Stichhaltige, der eigentliche Inhalt dieses Dramas hätte eben so gut als Erzählung, als historische Skizze gebracht werden können; das, was diesen Inhalt im vorliegenden Falle äußerlich, der Form nach, zum Drama gestaltet, ist aufgezwungen, nicht aus innerer Nothwendigkeit entstanden, das Ganze ist gemacht, nicht aus der Empfindung des wahren Dichters entstanden.

P. L.

Verantwortlicher Redacteur Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Druck von Alexander Wiede in Leipzig.

Die Freundschaften in der deutschen Schriftstellerwelt.

III.

Gegenwärtiger Schlußartikel meiner Betrachtung über die Freundschaften unter Deutschlands Schriftstellern hat sich in Folge verschiedener Umstände leider so verspätet, daß ich mir erlaube, den Lesern den Schluß des zweiten Artikels (s. Juniheft d. Bl.) mit einigen Worten ins Gedächtniß zurückzurufen. Ich hatte darauf aufmerksam gemacht, daß bereits die Berliner Freundschaftsbündnisse zwischen Lessing und Mendelssohn, Mendelssohn und Nicolai u. s. w. Nichts oder Wenig von jenem sentimentalen oder gemüthlichen oder hyperenthusiastischen Charakter hatten, welcher für die Freundschaften des Wieland'schen, des Klopstock'schen, des Gleim'schen und des Voß-Hölty-Stolberg'schen Literaturkreises bezeichnend gewesen war. In Berlin herrschte schon damals keine übertriebene Gemüthlichkeit, keine lyrische Herzensschwärmerei; man trieb dort keinen überschwänglichen Cultus mit dem Urteutonismus, wie in Göttingen; man war vor Allem Preuße, selbstbewußter, verständiger, aufgeklärter, raisonnirender Preuße. Sollten doch laut einer höchsteigenhändigen Anweisung Friedrichs des Großen die Lehrer ihre Zöglinge zum richtigen „Raisonniren", d. h. zum Aufsuchen der Vernunftgründe anleiten, woraus dann später das bei den Preußen oder wenigstens bei dem Berliner so hervortretende zungenfertige Raisonniren hervorging. Man hatte in Berlin die Fahne der Aufklärung aufgesteckt, und wie sehr auch die Romantiker über diese „Aufklärerei" oder den spöttisch sogenannten „Aufkläricht" spotten mochten, so wird man doch nicht läugnen können, daß Toleranz und Humanität von diesem Streben, sich

und Andere aufzuklären, ihren großen Vortheil gehabt haben, und daß die allgemeine Bildung dabei mächtige Fortschritte machte. Da aber alles Unbestimmte und in sich Unklare gegen diese Tendenz zurücktreten mußte, so konnte auch von Schwärmerei bei den Freundschaften Berliner Gelehrten und Autoren nicht die Rede sein. Auch Engel und Garve, von denen der Letztere dann später noch öfters aus Breslau nach Berlin kam, um jenen und überhaupt seine Berliner Bekannten zu besuchen, waren intime Freunde, aber sie gaben sich schon in Leipzig, wo sie sich als junge Männer kennen gelernt hatten, keinen schwärmerischen Extravaganzen, keinen Gefühlsausbrüchen hin, sondern wenn sie zusammenkamen, so argumentirten und disputirten sie und zwar, wie Jördens erzählt, mit einem Aufwande von Scharfsinn, daß ihre beiderseitigen Bekannten ihnen mit größtem Interesse oft stundenlang zuhörten. Das war kein Anspannen und Ueberspannen des Gefühls wie in Göttingen, sondern ein Anspannen des Verstandes, und allerdings scheint Leipzig schon damals so gut wie Berlin nicht gerade der Ort gewesen zu sein, wo sichs besonders gut schwärmen und gemüthlichen oder enthusiastischen Empfindungen hingeben läßt.

Auch bei den so berühmt gewordenen Freundschaftsbündnissen zwischen Goethe und Herder, Goethe und Schiller, Schiller und Körner wird man gerade nicht vorzugsweise nach gemüthlichen Sympathien zu suchen haben. Zwischen genialen Männern wie Goethe, Schiller und Herder kann auch wol von einem wirklichen gemüthlichen Verkehr nicht die Rede sein. Das Genie ist von Natur stolz und meist auch, in besserem Sinne, mehr oder weniger intellectuell selbstsüchtig; es will herrschen, nicht sich unterordnen; es sträubt sich mit seinem Selbst in einem anderen Individuum aufzugehen, wie die Liebe will, oder ihm auch nur einen Theil seines Selbst zu opfern, wie die Freundschaft will. „Du mußt mein Geschöpf sein", so oder ähnlich schrieb der stolze Schiller an seine Charlotte, als sie noch seine Braut war. Wer selbst in der Liebe so herrschsüchtig ist, der wird auch in der Freundschaft sich nie ganz hingeben, nie seinen immerhin großen Selbstzweck aus den Augen verlieren und sobald als möglich eine Art Superiorität über den Freund zu erringen suchen. Dies that Schiller auch wirklich seinem Freunde Körner gegenüber, während er zu Goethe sich wenigstens wie der Gleiche zu dem Gleichen stellte und ihm keinerlei Eingriffe in seine Souveränitätsrechte gestattete. Wirklich kindhafte, ungemischt gutmüthige und bis zur Selbstaufopferung uneigennützige Individuen, zu denen man z. B. Mozart

und Ludwig Devrient rechnen darf, giebt es unter den Genies wol wenige. Es ist der Menschheit nur Glück zu wünschen, daß sie nicht aus lauter Genies besteht, weil dann jede gemüthliche Beziehung, jede Unterordnung, jede uneigennützige Hingebung aufhören würde. Höchst traurig und kläglich aber nimmt es sich aus, wenn minder Begabte sich die Rechte des Genies anmaßen und Anderen gegenüber Schiller und Goethe spielen wollen.

Die Freundschaft zwischen Goethe und Schiller baute sich, man muß es mit einigem Bedauern sagen, auf den Trümmern der Freundschaft Goethe's zu Herder auf; es hat immer etwas Schmerzliches und macht irre an der Treue der menschlichen Natur, wenn man jahrelang bestandene Freundschaften zwischen hochbegabten Männern, die Beide die Zwecke der Humanität für die höchsten halten und dafür schreiben und dichten, Männern, bei denen keine gemein egoistischen Motive ins Spiel kommen, plötzlich zerfallen sieht, vielleicht nur in Folge von Mißverständnissen und Verstimmungen oder sogar von blosen durch Zwischenträgereien genährten Eifersüchteleien, über die man große Männer doch erhaben glauben sollte. Goethe lernte Herder schon als jungen Mann in Straßburg kennen, als Herder, obschon nur fünf Jahre älter, durch seine kritischen Schriften bereits ein einflußreicher, in Deutschlands literarischen Kreisen berühmter Autor war. Goethe gesteht selbst, welch ungemein großen Einfluß Herder, der ihn zu den natürlichen Quellen aller Poesie zurückführte und ihm namentlich das Verständniß für Homer und Shakespeare, für die Volksdichtungen aller Nationen öffnete, auf ihn zu jener Zeit gehabt hat. Aber so außerordentlich bezaubernd und hinreißend Herder im Gespräch auch sein konnte, so war er auch wieder eben so spöttisch, bitter und beißend. Theils mochte dies in seiner Natur liegen, theils in seinen ungünstigen Lebensverhältnissen, theils in den Schmerzen einer von ihm mit Heldenmuth bestandenen langwierigen Augenoperation, bei der ihm Goethe Gesellschaft leistete, um ihn möglichst zu zerstreuen und zu unterhalten. Freilich nicht ganz ohne einen edlen selbstischen Zweck. Wie Goethe zum Theil die Frauen benutzte, um an ihnen wie an sich die Scala aller Liebesempfindungen, sei es bis zur Verzweiflung, zu studiren, so studirte er begabte und originelle Männer, um von ihnen zu lernen und seinen Geist zu bereichern. Die Quelle des Unterrichts sprudelte nun in Herder's Gesprächen so reichlich, daß Goethe dessen oft unerträgliche Launen und Mißstimmungen willig duldete, es auch ertrug, wenn Herder ihn, den damals noch ganz Unberühmten, der ihm nur

34*

sehr mäßige Talentproben, z. B. die „Mitschuldigen", vorlegen konnte, zwar mit einer gewissen Theilnahme und Toleranz, aber, wie es scheint, doch ziemlich von oben herab behandelte. Doch wird man über alles dies am besten Goethe's so höchst anziehende Darstellung in „Dichtung und Wahrheit" nachlesen.

In Weimar standen sich Goethe und Herder anfangs etwas kühl gegenüber, weshalb auch Goethe 1780 gegen Lavater sich beklagt, daß Herder sich und Andern das Leben sauer mache. Aber ein oder zwei Jahre später wurde das Verhältniß wieder ein sehr inniges, und scheint um das Jahr 1783 seinen Höhepunct erreicht zu haben, wie aus einem Briefe der Gattin Herder's vom Jahre 1789 hervorgeht, den sie an ihren damals in Italien reisenden Mann richtete. Sie erinnert ihn an eine heilige Zusage mit den Worten: „Wir wollen ihn (Goethe) nicht mehr verlieren, wie Du es einmal — vor sechs Jahren wars — so heilig zusagtest."*) Im Jahre 1783 schrieb Goethe an Jacobi: „Von meinem Leben ist es wieder ein schönes Glück, daß die leidigen Wolken, die Herdern so lange von mir getrennt haben, endlich und, wie ich überzeugt bin, auf immer sich verziehen mußten." Herder selbst, mit welchem Goethe in schönen Mondscheinnächten die tiefsten metaphysischen Fragen besprach, dachte noch 1785 und 1787 von Goethe aufs Vortheilhafteste: „Er," (Goethe), schreibt er im erstgenannten Jahre an Knebel, „trägt seinen Kopf und sein Herz immer auf der rechten Stelle und ist in jedem Schritt seines Lebens ein Mann." In demselben Jahre schrieb Herder's Gattin an Gleim: sie hätten in den letzten drei Jahren nur mit Goethe gelebt „an Geist und Herz verbunden."" Wie ungemein günstig, ja bewundernd sich Herder über Goethe 1787 aussprach, ist aus dem Schiller-Körner'schen Briefwechsel bekannt. Herder gestand Goethe damals das „wahrste und innigste Gefühl, die größte Reinheit des Herzens" zu, er sei frei von Neid und Intriguengeist und habe noch Niemandes Glück wissentlich untergraben, er verdiene mehr noch als Mensch denn als Schriftsteller geliebt und bewundert zu werden u. s. w. Auch noch um die Zeit, als Herder nach Italien reiste, war das Verhältniß zwischen Beiden ein durchaus ungetrübtes. Nach seiner Ankunft in Rom schreibt Herder z. B. in

*) Vergl. den von H. Düntzer und F. G. von Herder herausgegebenen Briefwechsel Herder's mit seiner Gattin vom Aug. 1781 bis Juni 1799 (Gießen, Ricker. 1859).

Betreff Goethe's: „Alles liebt und bewundert ihn, was ihn hier gekannt hat" u. s. w.

Dennoch sehen wir bereits in den Briefen, welche Herder aus Italien an seine Gattin schrieb, eine Verstimmung und Verbitterung gegen Goethe hervortreten, die noch während seiner italienischen Reise nur immer zunahm. Dies erscheint auf den ersten Blick vollkommen unbegreiflich, ja in hohem Grade undankbar; denn während er sich über Goethe so bitter oder wenigstens argwöhnisch zu äußern begann, wirkte dieser, wie Herder aus den Briefen seiner Gattin wissen konnte, in Weimar aufs Großmüthigste und Unermüdlichste für Herder. Dieser hatte nämlich inzwischen einen Ruf nach Göttingen erhalten und schwankte nun, ob er diesen Ruf annehmen oder in Weimar, wo er sich nach seinem Geständniß sehr einsam fühlte, bleiben solle. Herder's Stellung in Weimar war bis dahin in pecuniärer Hinsicht eine sehr ungünstige gewesen; seine Schulden beliefen sich auf nahe 2000 Thaler, und auch die Reise nach Italien hatte er nur gemacht in dem Vertrauen, daß der jüngere Freiherr v. Dalberg, der ihn zu der Reise eingeladen hatte, von dem er sich aber in Rom trennte, die Reisekosten tragen würde, wozu sich auch Dalberg nach einigen für beide Theile ziemlich peinigenden Verhandlungen endlich verstand. Hatte nun Goethe schon hierzu durch seine unablässigen Vorstellungen, daß Dalberg zur Tragung der Kosten verpflichtet sei, das Seinige beigetragen, so war es auch Goethe hauptsächlich, der den Herzog von Weimar bestimmte, Herder auf keinen Fall ziehen zu lassen, seine Schulden in einer Weise zu tilgen, „daß davon nichts im Publicum eclatire", und ihm überhaupt mit den möglichst günstigen Bedingungen entgegenzukommen. Auch bereits früher hatte sich Goethe gegen Herder wiederholt vortrefflich benommen. Schon in Straßburg hatte er für ihn eine Summe Geldes aufgeborgt, die er dann sehr spät und zwar in Begleitung eines spöttischen Briefes zurückerhielt. Auch war es Goethe gewesen, der vorzüglich Herder's Berufung nach Weimar betrieben, unter Anderem, wie er sich in seiner derben Weise ausdrückte, „die Kerls (die Stadträthe) mit Hetzpeitschen zusammengetrieben hatte," um ihr Votum für Herder zu erlangen; auch hatte er mit liebenswürdigster Fürsorge ihm die neue Amtswohnung möglichst comfortabel herrichten lassen.

Ist es nicht zu gewagt, so möchte ich die Vermuthung aussprechen, daß Herder um diese Zeit eine Art Eifersucht gegen Goethe faßte, nicht blos gegen das Glück und den wachsenden Ruhm Goethe's, der

den seinigen einigermaßen zu verdunkeln begann, während er Goethe doch in manchen Puncten als seinen Zögling betrachten durfte, sondern selbst gegen Goethe's Rivalität bei seiner Gattin. Karoline Herder, die von Goethe fast immer einen um den andern Tag besucht wurde, ward nicht müde, sich in ihren Briefen über Goethe in den feurigsten Lobeserhebungen auszusprechen. Sie bewundert ihn als Dichter wie als Menschen; sie bestürmt ihren Gatten, Goethe ja nicht zu verkennen, er sei ja doch in Weimar der „Beste und Unwandelbarste unter Allen," er sei eine „treue, männliche Seele," er sei ja doch der „einzige rein gute Mensch hier," er sei wol werth, „daß man um ihn etwas leidet." Goethe hatte ja die Herder, als sie noch Karoline Flachsland hieß und Herder's Braut war, gekannt, hatte ihr zur Seite Ausflüge in Darmstadts Umgebungen gemacht, sie als „Psyche" gefeiert, und schon damals hatte Herder einige Anwandlungen von Eifersucht verspürt. Herder fürchtete kein unlauteres Verhältniß, aber es war ihm ärgerlich und schmerzlich, die Verehrung seiner Gattin mit einem in jeder Hinsicht so bezaubernden Manne und Dichter wie Goethe in dieser Weise theilen zu müssen. Man müßte das menschliche Herz oder sich selbst nicht kennen, wenn man unter diesen Umständen eine Art Eifersucht bei Herder nicht sehr erklärlich und gerechtfertigt finden wollte. Hierzu kam, daß Herder bei allem Adel seiner Natur und seines Strebens allerdings von einer sehr unglücklichen, dem Temperamente Goethe's ganz entgegengesetzten Gemüthsart war, unter der er selbst am meisten litt; daß er für manche Lieblingsbeschäftigungen Goethe's, z. B. seine Beschäftigung mit dem Theater, sich nicht zu interessiren vermochte; daß er, wenn auch noch so freisinnig als Theologe, doch immer Geistlicher war, der seinen Stand vor der Welt mit möglichster Würde repräsentiren mußte und daß er durch manche Verhältnisse Goethe's bisweilen zwischen seiner Freundschaft und seiner Amtswürde nicht wenig ins Gedränge gebracht wurde. Denn erst nach Herder's Tode hielt es Goethe für angemessen, sich mit seiner Christiane trauen zu lassen, oder, wie Béranger, der jahrelang mit seiner Lisette in ähnlichem Verhältniß lebte und spät erst den Segen der Kirche dafür in Anspruch nahm, sich ausdrückt, „in den Wein seiner Liebe geweihtes Wasser zu gießen." Endlich war auch Karoline Herder eine zwar geistvolle, aber zu heftigen Aufwallungen geneigte Frau, welche eher alles Andere that, als ihren Gatten mit den Weimarschen Verhältnissen zufrieden zu stimmen, und namentlich auch ihre Verehrung für Goethe begreiflicherweise nicht auf sein „Mäd-

chen" übertrug. Da waren Mißhelligkeiten kaum zu vermeiden. Ob auch von Goethe's Seite später Manches geschehen, was geeignet war, das Verhältniß zwischen ihm und Herder zu trüben, läßt sich aus der Ferne nicht beurtheilen. Unmöglich wenigstens wäre es nicht. Goethe, obschon er unter allen weimarischen Celebritäten sicherlich das tiefste, im Grunde weichste Gemüth besaß, und von Natur hilfsbereit und wohlwollend war, benutzte doch die Menschen zumeist, um von ihnen zu lernen und sich durch sie immer harmonischer auszubilden. Was Herder ihm geben konnte, hatte er ihm gegeben. Theater und ästhetische Fragen beschäftigten Goethe immer ausschließlicher, während Herder sich gegen diese immer gleichgültiger verhielt. Herder's Zerwürfniß mit Schiller und das Erscheinen der „Xenien," die Herder von seinem Standpuncte nicht mit Unrecht mißbilligte, um so mehr, da manche ihm zunächst befreundete Personen darin angegriffen waren, machten die Spannung noch größer. Zwar fand im Jahre 1802, nachdem Herder die Confirmation von Goethe's Sohn „nach seiner edlen Weise" (wie Goethe selbst zugestand) verrichtet hatte, eine Annäherung statt, aber auch diese sollte nicht von Dauer sein. Herder schloß einmal eine Reihe von mündlichen Lobeserhebungen über Goethe's „Natürliche Tochter" mit einem „höchst widerwärtigen Trumpf," worunter Schaefer, der gewissenhafteste Biograph Goethe's, einen „verletzenden Scherz" vermuthet. Verletzend muß dieser Scherz, der vielleicht eine undelikate Anspielung enthielt, gewesen sein: denn Goethe sah Herder betroffen an und — schwieg. Seitdem sahen sie einander nicht mehr. Wie sehr Goethe ihn aber zu schätzen wußte, beweist der Ausruf, den ihm Herder's Tod entlockte: er möchte am liebsten mit Herder begraben sein. So berichtet Henriette von Knebel an ihren Bruder.*) Dieser Ausruf macht dem Herzen Goethe's alle Ehre. Wie gewöhnlich, wenn der Tod sein mächtiges Veto gegen ein Menschenleben eingelegt und durchgesetzt hat, waren nun alle Mißhelligkeiten und Mißverständnisse vergessen; Goethe gedachte jetzt nur noch dessen, was er von seinem langjährigen Freunde empfangen, nicht dessen, was er unter seiner Reizbarkeit, seinem Mißmuth gelitten; er gedachte nur noch der hohen geistigen Eigenschaften des Verstorbenen; er fühlte schmerzlich, daß an Weimars Strahlenkrone mit Herder eines der glänzendsten Lichter erloschen sei. Aber

---

*) Vergl. den von Düntzer 1858 herausgegebenen Briefwechsel zwischen Karl Ludwig von Knebel und seiner Schwester Henriette.

wenn auch durch die Kunde von Herder's Tod ohne Zweifel das Gemüth Goethe's aufs Tiefste mit ergriffen war — denn in einem solchen Augenblicke erscheint dem Menschen nur zu leicht das ganze Leben nichtig, das eigene Streben bedeutungslos —, so wird sich aus unserer ganzen Darstellung den Lesern doch die Ueberzeugung ergeben, daß der Freundschaft zwischen beiden Männern die Weihe wirklicher gemüthvoller Sympathie und tieferer Herzlichkeit von vornherein fehlte.*)

Der einzige in seiner näheren Umgebung, ja in ganz Deutschland, von dem Goethe für seine poetischen und ästhetischen Zwecke noch lernen konnte, war zu der Zeit, da sein Verhältniß mit Herder mehr und mehr erkaltete, kein Anderer als Friedrich Schiller, dem er sich nun zu nähern und anzuschließen suchte. Indeß wer die Entwickelungsgeschichte dieses für beide Männer wie für die Literatur so hoch bedeutsam gewordenen Freundschaftsbundes genauer und unbefangen prüft, ohne sich von vornherein Illusionen hinzugeben, wird bald zu der Ueberzeugung gelangen, daß auch hier von eigentlich gemüthlichen Motiven nicht die Rede sei. Wenn Gleim bei längerer Abwesenheit eines geliebten Freundes tagelang in seinem „Freundschaftstempel" zubrachte, um wenigstens sein Bildniß anzustarren, wenn er dabei in Thränen und Klagen ausbrach, wenn ein zu lange ausgebliebener Brief ihn in die größte geistige Unruhe versetzte, ihn Nachts nicht schlafen ließ und ein von einem Freunde geübter Verrath ihm sogar eine schwere Krankheit zuziehen konnte, so fühlen wir, daß für diesen Mann die Freundschaft ein wirkliches Gemüthsbedürfniß, eine Herzensangelegenheit war, wie Anderen die Liebe. Dieses gemüthliche Bedürfniß nach Freundschaft kannten weder Goethe noch Schiller und am wenigsten in den Jahren, in denen sie sich nähertraten. Zwar hatte Schiller in seinen Dichtungen dem damals so hervortretenden Freundschaftscultus auch seine Huldigungen dargebracht, namentlich in seiner Darstellung des Verhältnisses zwischen Don Carlos und dem Marquis Posa, wie später in der „Bürgschaft", in der ihm jedoch mehr der antike Freundschaftsbegriff vorschwebte. Was das Verhältniß zwischen Posa und Don Carlos betrifft, so habe ich schon früher darauf hingewiesen, daß Posa, diese Lieblingsfigur des Dichters, im Verfolg des

*) Bemerkenswerth bleibt es immerhin, daß Herder von anderen seiner Freunde, von Knebel, Gleim, Jean Paul u. s. w., wegen seiner Gemüthstiefe und dauerhaften Treue gerühmt wurde. Gleim sagt z. B. über Herder: „Sein Umgang ist der angenehmste, freieste Freundesumgang, die höchste Humanität. Kein Stolz auf Wissenschaft, keine Gravität; gesprächig, munter, natürlich."

Dramas die kleineren persönlichen Zwecke über die höheren und allgemeineren, die Freundschaft über die Politik immer mehr aus den Augen verliert, und daß diese Wendung in bemerkenswerther Weise auf eine inzwischen in Schiller's Seele selbst vorgegangene Wandlung hindeute. Es ist auch richtig, daß eine Leidenschaft wie die Freundschaft, wenn sie einen zu einseitigen und ausschließlichen Charakter annimmt, der höheren Aufgabe und den anderen Pflichten eines Individuums leicht Abbruch zu thun droht. Man kann diese Erfahrungen schon im gewöhnlichen Leben machen; junge Mädchen z. B., die mit besonderer Ausschließlichkeit ihren Freundinnen, oder Jünglinge, die mit zu weit getriebenem Enthusiasmus ihren Freunden anhängen, werden nicht in gleichem Grade gute Töchter und Söhne sein und die höheren Pflichten, die sie ihren Eltern schuldig sind, über die gegen ihre Freunde leicht vernachlässigen. Was Schiller anlangt, so hat dieser immer es gar wohl verstanden, seine Freunde seinen höheren Zwecken unterzuordnen, oder sie zu benutzen, wenn es durch sie einen dieser höheren Zwecke zu erreichen galt, und gewiß nicht mit Unrecht klagt Schiller's Jugendfreund, von Scharffenstein, der spätere in württembergischen Diensten verstorbene General, Schiller habe „im Grunde nur eine kurze Zeit seines Lebens seinem Herzen, die übrige nachher mehr seinen Lorbeern gelebt," nur hätte Scharffenstein statt „Lorbeern" besser „der Menschheit" sagen sollen. Uebrigens vergesse man nicht, daß Schiller, wie auch schon sein oben citirtes an seine Braut gerichtetes Wort beweist, ein ehrgeiziger, stolzer und, fügen wir hinzu, auch praktisch verständiger Mann war, der seine Schritte und später auch seinen Umgang sehr wohl zu berechnen wußte, und sich nur selten von einem ausschließlich gemüthlichen Impuls überraschen ließ. In Stuttgart und Mannheim scheint er, befreit von dem Zwange der Militärdisciplin, seinem ursprünglich ungestümen und leidenschaftlichen Temperament gerade keine Fesseln angelegt, ja, an einem Abgrund gestanden zu haben; nachdem er aber in diesen geblickt und die rettende Hand seines Freundes Körner ihn davon zurückgezogen hatte, wurde er mit jedem Jahre besonnener, verständiger, überlegter, je mehr er sich von dem Beifall der Nation getragen fühlte. Die letzte Täuschung, in die er sich verstricken ließ, die ihm aber auch für immer zur Warnung diente, war sein flüchtiges Verhältniß mit dem Fräulein von Arnim in Dresden. Aber es war doch immer ein adeliges Fräulein. Goethe selbst versicherte bekanntlich, daß Schiller eine bei Weitem aristokratischere Natur gewesen, als er.

Man weiß, welche Antipathien beide Männer gegen einander zu überwinden hatten. Noch am 2. Februar 1789 schreibt Schiller an Körner: „Oefters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen .... ich glaube in der That, er ist ein Egoist im ungewöhnlichen Grade .... er macht seine Existenz wohlthätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben; dies scheint mir eine consequente und planmäßige Handlungsart, die ganz auf den höchsten Genuß der Eigenliebe calculirt ist. Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen .... Eine ganz sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat, eine Empfindung, die derjenigen nicht ganz unähnlich ist, die Brutus und Cassius gegen Cäsar gehabt haben müssen." Kaum minder abstoßend wirkte Schiller, dessen Jugenddramen ihn anwiderten, auf Goethe. In seinen „Annalen" schrieb Goethe: „Ich vermied Schiller, der, in Weimar sich aufhaltend, in meiner Nachbarschaft wohnte. Alle Anknüpfungsversuche von Personen, die ihm und mir gleich nahestanden, lehnte ich ab; und so lebten wir eine Zeit lang neben einander fort. An keine Vereinigung war zu denken. Selbst das milde Zureden eines Dalberg, der Schiller nach Würden zu ehren verstand, blieb fruchtlos. Ja, meine Gründe, die ich jeder Vereinigung entgegensetzte, waren schwer zu widerlegen. Niemand konnte leugnen, daß zwischen zwei solchen Geistesantipoden mehr als ein Erddiameter die Scheidung mache." Endlich, aber erst im Jahre 1794, fand eine Annäherung statt, die allerdings nicht aus eigentlich gemüthlichen Motiven hervorging, aber zu einem Freundschaftsbunde führte, wie er unter zwei rivalisirenden Dichtern von solcher Größe bisher fast unerhört war und vielleicht nur an dem Freundschaftsbunde zwischen Bocaccio und Petrarca seines Gleichen hatte. Ein Denkmal von ewiger Dauer, der berühmte Goethe-Schiller'sche Briefwechsel, war die Frucht dieses Bundes. Beide Männer schlossen dieses Bündniß, das man fast der Allianz zweier Großmächte vergleichen könnte, nicht ausdrücklich zu dem Zwecke, die kleinen literarischen Mächte zu unterdrücken, aber sie begriffen die Vortheile, welche ihnen ihre Vereinigung bot, und benutzten sie. Der von ihnen eröffnete gemeinsame Feldzug, der unter dem Namen „Xenien" bekannt ist, beweist es. Das System des wechselseitigen Unterrichts, wobei Jeder von dem Anderen das zu gewinnen suchte, was ihm fehlte, war für dieses ganze Verhältniß bezeichnend. Bloßen Gemüthlichkeiten, excentrischen Aufwallungen und weichlichen Sentimentalitäten, wie man sie in den Er-

güssen der Göttinger und Halberstädter findet, begegnet man in den Briefen der beiden großen Dichter nirgends; dafür fehlen freilich auch die gemüthvoll ansprechenden, charakteristischen, zum Theil rührenden und halbdramatischen Scenen, mit denen ich meine Berichte über die früheren Freundschaftsbündnisse dann und wann würzen konnte. Vielleicht allerdings war der Bund zwischen Goethe und Schiller deshalb um so dauerhafter, weil er mehr Sache des Verstandes und der Intelligenz, als der bloßen Gemüthlichkeit war, was jedoch nicht ausschließt, daß, je mehr Einer des Anderen Charakter, Gesinnung und Geist schätzen und hochachten lernte, auch das Herz dabei mehr und mehr ins Spiel kam. Jedenfalls wäre es vollkommen müßig, Vermuthungen darüber anzustellen, ob, wenn Schiller ein längeres Leben beschieden gewesen wäre, die Freundschaft zwischen ihm und Goethe sich dauerhafter bewiesen haben würde, als die zwischen Goethe und Herder; denn sicherlich hätte sie erst später manche harte Probe zu bestehen gehabt. Auf Details einzugehen, muß ich mir versagen; man findet sie in dem Goethe-Schiller'schen Briefwechsel, mit dessen reichem Inhalt sich bekannt zu machen kein gebildeter Deutscher sich versagen darf, in jeder neueren Biographie Goethe's und Schiller's und übersichtlich in der Schrift von J. G. Rönnefahrt: „Schiller und Goethe, oder: der 13. Juni 1794, ein Segenstag der deutschen Nation." Nur das möchte ich erwähnen, daß Goethe sich auch Schiller wie Herder gegenüber als der im Ganzen mildere und nachgiebigere Charakter offenbarte.

An rein gemüthlichen Zügen ein wenig reicher ist der Freundschaftsbund zwischen Schiller und dem Appellationsrath Körner, der von seltener Dauer war und schon dadurch beiden Männern zu großer Ehre gereicht. Sie zeigen doch auch Theilnahme Jeder an des Anderen persönlichen Schicksalen, pekuniären Verhältnissen, Entbindungen, Taufen, Krankheiten, Reisen, Bekanntschaften u. s. w., obschon doch diese gemüthlichen Bezüge gegen die Erörterungen über ästhetische und philosophische Fragen, gegen die Kritik neuer literarischer Erscheinungen und namentlich der Schiller'schen Hervorbringungen und gegen die Mittheilungen über interessante Persönlichkeiten, die freilich meist in ziemlich scharfer, oft absprechender, zuweilen klatschhafter Weise behandelt werden, im Ganzen sehr in den Hintergrund treten. Die Veranlassung zu der Anknüpfung dieses Freundschaftsverhältnisses wie des Briefwechsels war, wie man weiß, hinreichend gemüthlicher Art; um so auffallender bleibt es, daß Schiller unter den vielleicht etwas wüsten

Zerstreuungen des Mannheimer Theaterlebens sieben Monate verstreichen ließ, ehe er auf die ihm von Leipzig eingesandten Geschenke nebst Brief ein dankendes Wort erwiderte. Er mußte erst an sich und an der Welt verzweifeln, Himmel und Erde in Mannheim mußten ihm, wie er selbst bekennt, zuwider und unerträglich werden, ehe er die ihm von Leipzig gebotene rettende Hand ergriff. Und es gehörte ein edler Charakter wie Körner dazu, um sich hierdurch über Schiller's Werth nicht irre machen zu lassen. In den Briefen von beiden Seiten herrscht anfangs noch ein ziemlich excentrischer und überschwänglicher Ton, wie man ihn zu der Zeit liebte, aber von dem Augenblicke an, wo Schiller ihm seine pekuniären Verlegenheiten gesteht und Körner mit seltenem Edelmuth sich ausbittet, ihn wenigstens für ein Jahr lang vor Nahrungssorgen sicher stellen zu dürfen — von dem Augenblicke an biegen Ton und Styl der Briefe in das Fahrgleis ruhiger Verständigkeit ein. Körner sorgte für Schiller nicht blos durch Rath, der ja wohlfeil zu haben ist, sondern auch durch That, die hoch im Preise steht, und er durfte sich sagen, daß der Lohn und der Segen nicht ausblieben; denn Schiller reinigte sich unter seinen veredelnden Einflüssen von den Schlacken, die bisher seinem Metallgehalt noch angehaftet hatten. Auch später erlahmte Körner in seiner Freundschaft nicht, wenn Schiller, reizbar wie er war, ihm dies und jenes übelnahm, wenn Schiller z. B. einmal schreibt, daß die „kluge Miene", welche Körner in seinen Briefen annehme, ihn „belustigt" habe, und dann hinzufügt: „Mir scheint, es begegnete Dir diesmal mit mir, was schon einigemal geschah: Du hast Dich über mich geirrt, weil Du zu wenig Gutes von mir hofftest." (Siehe Schiller's Brief vom 13. Januar 1790.) Körner erwidert hierauf in seiner verständigen Weise: „Irgend eine lebhafte Idee, durch die ein berauschendes Gefühl Deiner Ueberlegenheit bei Dir entsteht, verdrängt zwar zuweilen eine zeitlang alle persönliche Anhänglichkeit; aber das Bedürfniß zu lieben und geliebt zu werden, kehrt bald bei Dir zurück. Ich kenne die aussetzenden Pulse Deiner Freundschaft; aber ich begreife sie, und sie entfernen mich nicht von Dir. Sie sind Deinem Charakter nothwendig und mit anderen Dingen verbunden, die ich nicht anders wünschte." Auch hier will ich nicht weiter in Details eingehen, sie liegen in „Schiller's Briefwechsel mit Körner" vor, der nicht blos die tiefsten Blicke in Schiller's Charakter, Wesen und heroisches, unermüdetes Streben eröffnet, sondern uns auch einen der edelsten Deutschen, eben diesen Körner, sowol als Menschen, wie als tüchtigen Denker und Aesthe-

tiker kennen lehrt.*) Wem es aber zu viel sein sollte, diese vier Bände durchzulesen, der lese, wenn es ihm beliebt, wenigstens die von mir als Einleitung zu der 2. Ausgabe (Jubilarausgabe) dieses Briefwechsels verfaßte kleine Schrift: „Schiller's und Körner's Freundschaftsbund" (Leipzig, Veit u. Co. 1860). Vielleicht verdankt man, was wir hier noch hervorheben wollen, namentlich Körner, daß Schiller gegen Ende der 80er Jahre der Poesie nicht ganz oder doch für längere Zeit untreu wurde. Damals hatte sich Schiller's wirklich eine Art Ueberdruß an aller Poeterei bemächtigt, und zwar hauptsächlich in Folge der Aufnahme seines „Don Carlos" bei den Critikern wie beim Publicum, die wenigstens im Verhältniß zu der enthusiastischen Aufnahme, welche seinen ersten drei Jugendproducten zu Theil geworden, ziemlich kühl und reservirt zu nennen war. In der That hat „Don Carlos" unter Schiller's Stücken vielleicht am längsten Zeit gebraucht, um sich beim Publicum Bahn zu brechen und verstanden zu werden. Als nun Schiller im Jahre 1788 gegen Körner in die Klage ausbrach, daß er für seinen „Don Carlos", das Werk dreijähriger Anstrengungen, mit „Unlust" belohnt worden sei, daß dagegen seine „Niederländische Geschichte", die Arbeit von fünf, höchstens sechs Monaten, ihn vielleicht zum angesehenen Manne machen werde, daß überhaupt das Gründliche und Unterrichtende von weit höherem Range sei oder dafür gehalten werde, als das blos Schöne und Unterhaltende, da geräth Körner in einen Eifer, wie sonst fast nie. „Daß dergleichen Armseligkeiten," schreibt Körner, „auf Dich so viel Einfluß haben, ist mir unbegreiflich. Wie viel fehlt noch, so schämst Du Dich, blos zur Kurzweil anderer Menschen zu existiren und wagst es kaum, einem Brodbäcker unter die Augen zu treten. Also keine Spur mehr von jenen Ideen über Dichterwerth und Dichterberuf, über die wir längst einverstanden waren? Willst Du Dich selbst zum Handlanger für die niedrigen Bedürfnisse gemeiner Menschen herabwürdigen, wenn Du berufen bist, über Geister zu herrschen?" Einem solchen Mahnruf konnte Schiller nicht widerstehen.

Die dritte berühmte Freundschaft, welche Schiller unterhielt, die mit Wilhelm von Humboldt, beruhte wol von seiner Seite kaum

*) Es verdient vielleicht hervorgehoben zu werden, daß der Brief Rafael's an Julius, welcher die Reihe der in der „Thalia" mitgetheilten „Philosophischen Briefe" schloß und der, obschon mit einem R. unterzeichnet, noch bis in die letzte Zeit manchen Commentatoren und Biographen Schiller's als dessen Product galt, Körner zum Verfasser hat.

auf gemüthvollen Impulsen, sondern ebenfalls auf dem damals überall hervortretenden Bedürfniß, aus dem Umgang mit kenntnißreichen Menschen geistigen Bildungsstoff zu ziehen. Mit Herder stand Schiller auf gespanntem Fuße und mit dessen intimem Freunde Knebel, der auch der Freund Goethe's war, ebenfalls auf einem ziemlich feindseligen. Es läßt sich dies erklären, wenn man weiß, daß Schiller den tüchtigen Knebel, der alles Andere eher war, als Hofmann, und sich über die öffentlichen Zustände mit dem größten, damals noch sehr ungewohnten Freimuth auszusprechen pflegte, wovon auch seine Briefe Zeugniß geben, den „Hofphilosophen" nannte, auch über sein „gar zu gutes Herz" spöttelte. Schiller, der sich überhaupt über Menschen, die ihm nicht zusagten, aufs Schärfste auszusprechen liebte, Friedrich Schlegel einen „Laffen", Fichte „incorrigibel" nannte und von Alexander von Humboldt behauptete, er werde niemals etwas Großes in seiner Wissenschaft leisten u. s. w., gab, wie man hieraus sieht, auf das Gemüth und das gute Herz nicht allzuviel; wie aber würde es sich in der Welt leben lassen, wenn alles Gemüth aus ihr verbannt und nur der Verstand in ihr herrschend wäre? Goethe, obschon es ihm auch an einem gewissen geistigen Egoismus nicht fehlte, dachte hierin doch etwas anders; ihm war Knebel lieb und werth, weil er seine vortrefflichen menschlichen Eigenschaften erkannte, nebenbei auch die Entdeckung machte, daß es Knebel durchaus nicht an Geist fehle. Er hat sich auch Herrn von Knebel immer als ein treuer, thätiger Freund erwiesen, wovon der von Guhrauer herausgegebene Goethe-Knebel'sche Briefwechsel und die Briefe Knebel's an seine Schwester Henriette Beweise genug enthalten. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß sich nach Schiller's Tode Niemand seiner nachgelassenen Familie so warm angenommen hat, als der von Schiller über die Achsel angesehene Knebel, woraus man erkennt, daß doch auch das Gemüth zu Etwas gut ist. Namentlich ordnete er die ökonomischen Angelegenheiten der Wittwe Schiller's aufs Allervortrefflichste. Diese bewahrte ihm auch fortan und für immer treue Freundschaft und Dankbarkeit, und es entspann sich zwischen Beiden ein Briefwechsel, der im Brockhaus'schen Verlage erschien und Beiden zur Ehre gereicht. Daß in den Weimar'schen Kreisen überhaupt mit Herz- und Gemüthlosigkeit, als ob diese zu den Kennzeichen eines großen Geistes nothwendig gehöre, förmlich coquettirt worden sei, ist eine Klage, die sich in den Briefen der Geschwister Knebel öfters wiederholt. Knebel hatte so traurige Erfahrungen an sich und An-

deren gemacht, daß er in einem Briefe an seine Schwester gegen die Deutschen, deren Schattenseiten er überhaupt mit großer Schärfe zu beobachten und zu charakterisiren wußte, den Vorwurf erhob, daß sie wahrer und dauernder Freundschaft unfähiger seien, als die anderen Nationen.

Dies sprach er freilich erst im Jahre 1810 aus, wo die eigentliche Freundschaftsperiode mit allen ihren theils carikirten, theils wirklich erhebenden und liebenswürdigen Erscheinungen vorüber war. Es war inzwischen, allerdings zum Theil unter den erschütternden Einflüssen der französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege, ein ungeheuerer geistiger Aufreibungsproceß in Deutschland vorgegangen. Die literarischen Großherren von Weimar und die minder großen Literaten in Berlin, Leipzig und anderswo hatten dem Geiste mit starker Beeinträchtigung des Gemüths zur Herrschaft verholfen, und die Romantiker, die nach ihnen kamen, pflanzten das Banner der Ironie auf. Diese ist aber für die Freundschaft geradezu tödtliches Gift, da sie jede unbedingte Hingebung an eine Leidenschaft oder deren Gegenstand unmöglich macht. *) Die eigentlichen Dichter- und Schriftstellerfreundschaften, wie sie vordem aus gemüthlichen Beweggründen oder zu dem Zwecke gegenseitiger Belehrung bestanden hatten, hörten seitdem mehr und mehr auf; ja die Dichter ließen sich sogar in dieser Hinsicht von Diplomaten wie Gentz und Varnhagen, wie des Ersteren Briefwechsel mit dem von ihm fast mit kindlicher Pietät verehrten Garve und Adam Müller, des Letzteren mit Alexander von Humboldt beweisen, bei Weitem übertreffen, obschon begreiflicherweise auch bei den Freundschaftsverhältnissen zwischen Gentz und Adam Müller und zwischen Varnhagen und Alexander von Humboldt nicht von tieferen Gemüthsaffectionen die Rede sein kann. Die politischen Tendenzen, welche sich allmälig immer mehr hervor-

*) Unter den Romantikern scheint übrigens der leider nur allzufrüh verstorbene Novalis (F. von Hardenberg) von einem zarten Gefühl für Freundschaft erfüllt gewesen zu sein, wie die schöne an einen Freund gerichtete Strophe beweist:

Gib treulich mir die Hände,
Sei Bruder mir, und wende
Den Blick vor deinem Ende
Nicht wieder weg von mir!
Ein Tempel, wo wir knieen,
Ein Ort, wohin wir ziehen,
Ein Glück, für das wir glühen,
Ein Himmel mir und Dir!

drängten, die gesellschaftlichen Prätensionen und überhaupt der ins Maßlose wachsende Egoismus des auf seine „Selbstberechtigung“ pochenden Individuums machten einen eigentlichen Freundschaftscultus, die Freundschaft als eine das Herz ausfüllende Leidenschaft, fortan immer seltener.

Auch die Freundschaften zwischen den Dichtern und den bloßen Freunden und Mäcenaten der Poesie hörten nun auf. Als einzige bisher bekannt gewordene Ausnahme ist das Verhältniß zwischen dem Grafen von Platen und dem Grafen Friedrich von Fugger, die eben Beide doch Grafen waren, zu betrachten. Der Herausgeber von Platen's jüngst erschienenem, in vielfacher Hinsicht interessanten Tagebuch, Karl Pfeuffer, sagt über Fugger: „Ein seltener Mensch, von der tiefsten und breitesten Bildung. Mit Platen von Jugend auf verbunden, schien er wie geschaffen zu seiner Ergänzung. Schon der äußere Gegensatz war charakteristisch. Platen klein, mager, mit zartem Körperbau, karg mit Worten und Geberden. Fugger dagegen starkknochig, beleibt, lebhaft, mittheilsam, heiter und witzig. Ueber der etwas rauhen, für Manche abstoßenden Form lag aber das zarteste Verständniß und die tiefste Verehrung für alles Lichte in Leben und Kunst, und — hiervon unzertrennlich — der eingeborne Widerwille gegen die sich aufblähende Unfähigkeit eben so wie gegen das so viel mißbrauchte Talent. Hatte dieser gemeinsame Zug die beiden Männer zuerst einander genähert, so mußten sie dann immer verbunden bleiben durch die edelsten Eigenschaften des Geistes und Herzens. Beide treu und offen, ohne Prunk und Flitter, stolz und frei in der innersten Seele, nur dem Gesetze der Wahrheit und Schönheit unterthan. Fugger's Urtheile unterwarf sich Platen willig; hatte er doch dessen liebevoller Theilnahme, reifen Einsicht und unbestechlichem Freimuth unzähligemal Förderung und Mäßigung verdankt. Fugger's erfrischender Zuruf hat unseren Dichter oft genug aufgerichtet und oben erhalten, wenn die unfruchtbare Melancholie sich seiner bemächtigte. Manches, was den Gedichten nicht wohl anstehen würde, ist auf seinen Rath aus ihnen entfernt worden. Zu vielen Liedern fand er in seinem musikalischen Geiste die passende Melodie, mit welcher er den Dichter erfreute.“ Friedrich von Fugger starb bereits im Herbst 1838 und konnte daher leider seinen Vorsatz, eine Biographie des Dichters zu schreiben, nicht in Ausführung bringen; Pfeuffer vermuthet sogar, daß der tiefe Schmerz um den Verlornen, „der in dem festen Manne unerwartet heftig sich äußerte,“ dazu beigetragen habe, den in Fugger schlummernden Todes-

keim zu entwickeln. Der Platen'sche Briefwechsel (Leipzig, 1852) bezeugt Fugger's Einfluß auf den Dichter, nur bedauert Pfeuffer, daß dieser die meisten eigenen Briefe aus allzugroßer Bescheidenheit unterdrückt habe. „Man würde," fügt Pfeuffer hinzu, „daraus ersehen, daß sein Verhältniß zu Platen viel Analoges mit dem von Körner zu Schiller bietet." Das ist sehr richtig, auch u. A. in dem nicht zu übersehenden Punkte, daß sich Platen wie Schiller im Ganzen doch als der überlegne Geist geberdete und wie Schiller den Freund mit allerlei Prätensionen und Forderungen belästigte, ohne daß Fugger in seinem Langmuth und seiner Dienstwilligkeit ermüdete. Etwas Rührendes hat es, daß Fugger noch vor seinem Tode die Werke des Dichters geordnet und sie größtentheils mit eigner Hand sorgfältig abgeschrieben für die Herausgabe an Cotta abgesendet hatte. Man vergesse übrigens bei dieser Gelegenheit nicht, daß zwei Italiener und Verehrer Platen's, die Brüder Frizzoni in Bergamo, dem deutschen Dichter mit Darlehen zu Hilfe kamen. Wie schwer würde es ihm gefallen sein, unter den vielen reichen Leuten in Deutschland selbst einen Literaturfreund aufzutreiben, der für ihn eine Anzahl Thaler aus der Tasche statt ein paar gewöhnliche Redensarten aus dem Complimentirbuch hervorgelangt hätte.

Auch Nicolaus Lenau hatte sich mancher Freundschaften zu erfreuen; sein Freund Anastasius Grün hat ihm in einer biographischen Einleitung ein Denkmal gestiftet; sein Schwager Schurz hat seine Biographie nebst Briefen herausgegeben; seine schwäbischen Freunde und namentlich Verehrerinnen haben ihn, wie es scheint, in einer etwas exaltirten und ihn selbst exaltirenden Weise gefeiert. Etwas, was einer wirklichen Freundschaft ähnlich sieht, scheint dabei nur mit Justinus Kerner und mit dem Miniaturdichter Karl Mayer herausgekommen zu sein. Was wir sonst aus neuerer Zeit von Freundschaften in der schriftstellerischen Welt zu berichten hätten, würde sich fast nur auf Coterie-Freundschaften zu beschränken haben, und was diese bedeuten wollen, weiß jeder Unbefangene. Man ist in den letzten Decennien sogar so weit gegangen, gegen das Uebermaß deutschen Gemüths zu eifern, als den Erbschaden des deutschen Volks, den man beseitigen müsse; nur vergißt man zu sagen, wo, in welchen Verhältnissen und bei welchen Personen diese angebliche Ueberfülle deutschen Gemüths jetzt noch zu finden sei. Man wird den unermeßlichen Abstand zwischen sonst und jetzt ermessen können, wenn man erwägt, daß zu Klopstock's Zeit die Dichter noch der Freundschaft einen fast religiösen Cultus wid-

meten und sie in Gedichten feierten, die glühender und innerlicher waren als ihre Liebeslieder, während einer der Hauptchefs der modernen Lyrik, Heinrich Heine, die Freundschaft als eine antiquirte Albernheit verwarf. Zwar besang er einen Freund, einen „braven Mann" (nicht den Bürger'schen), dem er nachrühmte, daß er ihm Austern zu essen und Rheinwein zu schlürfen gäbe, aber „ich bin selbst dieser brave Mann", fügt er hinzu. Nur ist es sehr die Frage, ob ohne die Zuschüsse des Hamburger Onkels Salomon Heine und das Jahrgeld Guizot's dieser „brave Mann" im Stande gewesen sein würde, seinen einzigen Freund, d. h. sich selbst, bei den ersten Pariser Restaurants täglich zum Frühstück mit den feinsten Speisen und den köstlichsten Weinen zu bewirthen.

Hermann Marggraff.

Ueber die Tragik.

Philipp Joseph Geyer, **Studien über tragische Kunst.** I. Die aristotelische Katharsis, erklärt und auf Shakespeare und Sophokles angewandt. Leipzig, T. O. Weigel. 48 S.

„Die Tragödie bewirkt durch Mitleid und Furcht eine Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften," jene vielfach ausgelegten und fast ebenso oft mißdeuteten Worte des Aristoteles (Poetik, 6. Kapitel), finden hier, entgegen den Lessing'schen Auslassungen, nicht nur einen Uebersetzer, der mit höchster philologischer Treue an seinem Originale hält, sondern auch einen Ausleger, der mehr als irgend ein anderer zuvor das Aesthetische der Frage im Mittelpunkt erfaßt und unbeirrt durch den anderweiten Ruhm seiner Vorgänger die Schwächen und offenbaren Verdrehungen derselben ans Licht rückt.

Wir müßten fürchten, durch eine geschichtliche Entwickelung der ganzen Streitfrage von Lessing und Herder an bis auf die neuesten Auslegungen die Geduld unserer Leser aufs Spiel zu setzen; auch würde eine solche Uebersicht der verschiedenen unter einander grundverschiedenen Ansichten über einen und denselben, nur abweichend übersetzten Grundtext nicht eigentlich zu der Tendenz d. Bl. stimmen. Lassen wir also das Geschichtliche beiseite, halten wir uns an das, was neu und zugleich für die heutige Production förderlich ist und hören wir

darum vor allen Dingen die eigene Auslegung des scharfsinnigen Verf. von Aritoteles' bedeutsamen Satze. Es handelt sich zunächst um den Begriff der tragischen Furcht:

„Die wahre tragische Furcht," sagt Geyer, „ist, um es kurz zu sagen, die Furcht vor dem, was in der Tragödie geschehen würde, wenn das nicht geschähe, was geschieht, oder worüber wir Mitleid empfinden.

„Es ist also diese Furcht nicht die Furcht für uns selbst, nicht die Furcht für den tragischen Helden, oder für diesen wenigstens nicht im Allgemeinen, sondern Furcht überhaupt, wie es gemäß dem Wortlaut der aristotelischen Definition sein muß.

„Und mit Recht heißt diese Furcht tragische Furcht, weil wir, was wir fürchten, nicht deshalb fürchten, weil es an sich furchtbar ist, sondern weil es erst durch die Tragödie, durch ihre Darstellung, Schilderung und die ganze Entwickelung der Handlung furchterregend, und zwar in dem Grade furchterregend wird, in welchem wir es in der Tragödie wirklich fürchten; während es außerhalb derselben, an und für sich, diese Empfindung hervorzubringen vielleicht viel weniger, vielleicht ganz und gar nicht im Stande wäre. Ich sage: „diese Empfindung"; denn wie man sieht, ist diese tragische Furcht keine Leidenschaft, sondern eine Empfindung, und da πάϑημα beides bedeutet, die Kunst aber in Wahrheit mit unseren Empfindungen und nicht mit unseren Leidenschaften zu thun hat, so werden wir gut thun, wenn wir in Zukunft den Aristoteles in seiner Definition der Tragödie nicht von Reinigung der Leidenschaften, sondern von der Reinigung der Empfindungen sprechen lassen.*)

„Gemäß dem gegebenen Begriffe der tragischen Furcht geschieht aber die Reinigung folgendermaßen: Durch Furcht: — weil wir in der Tragödie den Eintritt eines Ereignisses fürchten — und durch Mitleid: weil das Leiden, welches wir bemitleiden, ein solches ist, welches jene Furcht widerlegt — wird gereinigt oder versüßt: das Mit-

*) Ich brauche wol kaum zu bemerken, warum Aristoteles in seiner Definition gerade das Wort „Furcht" und nicht etwa den Ausdruck: „Spannung" oder „Erwartung" gebrauchen mußte. Denn da dasjenige Ereigniß, dessen Eintritt in der Tragödie wir gewissermaßen wünschen, schon ein Leid, schon etwas Furchtbares ist, so muß das andere, auf dessen Verhütung wir begierig und gespannt sind, und welches, wenn es wirklich verhütet wird, der obigen Auslegung zufolge die Reinigung zu Stande bringt, um so mehr ein Leid, um so mehr etwas Furchtbares sein. Was ist nun aber die Spannung auf etwas Furchtbares Anderes als eben Furcht?

leid — denn weil wir fürchten, ist es süß, ein solches Leid zu sehen — und die Furcht — denn weil wir ein solches Leid sehen, verschwindet, versüßt sich die Furcht.

„Ich will das Gesagte sogleich durch ein Beispiel beleuchten, wozu ich aus guten Gründen ein modernes Trauerspiel wähle. Jedermann kennt Shakespeare's „Romeo und Julie.“ — Romeo und Julie sind sterblich in einander verliebt; Julie soll aber durchaus den Prinzen Paris heirathen und nicht den Romeo; also sterben Romeo und Julie wirklich, weil sie einander nicht bekommen können. Dies ist der einfache Inhalt der Fabel. Ich hätte freilich sagen sollen: sie sterben, indem sie einander zu bekommen versuchen; aber daß der Romeo oder sonst wer die Geschichte veralbert, ist Shakespeare's Sache, nicht die meinige; also noch einmal: „weil sie sich gegenseitig nicht haben können.“

„Was ist nun hier die tragische Furcht? Offenbar nichts Anderes, als daß wir fürchten, Romeo könne Julien verlieren, und diese einem Anderen angehören müssen; Romeo und seine Leidenschaft hat uns aber so interessirt, daß wir die Julie durchaus keinem Anderen gönnen, als eben ihm, und daß uns eine Trennung der Beiden als das größte Uebel erscheint, welches sie treffen könnte, als ein Uebel, im Vergleich mit welchem ihr beiderseitiger Tod für eine Kleinigkeit oder vielmehr für ein Glück anzusehen wäre, insofern sie dadurch einem weit größeren Leid entgehen. Dies ist die tragische Furcht.

„Warum aber diese Furcht gerade die tragische heißt, ist ebenfalls an diesem Beispiel deutlich zu ersehen. Denn ist denn das, was wir fürchten, schon an und für sich etwas Furchtbares? Ist die Vorstellung einer durch die Nothwendigkeit der Verhältnisse gebotenen Trennung zweier Verliebten schon allein im Stande, uns für dieselben zu interessiren und fürchten zu lassen? Gewiß nicht. Die Furcht für die Betroffenen ist umgekehrt die Folge unserer Sympathie für ihre Persönlichkeit, die Folge unserer Einsicht in den Grad ihrer Leidenschaft, und des im Falle der Trennung daraus für sie herfließenden Unglücks. Weil aber diese Sympathien, weil diese Einsicht eben durch die tragische Entwicklung, Darlegung und Schilderung zu Stande kommen, so ist klar, daß die tragische Furcht nur in und während der Tragödie besteht, und mit der Katastrophe ihr Ende erreicht, und daß sie eben deshalb ganz treffend die tragische genannt wird.

„Da ferner nach dem Obengesagten unsere Furcht vor der Möglichkeit einer Trennung der Beiden größer ist, als die vor jedem anderen

Uebel, welches sie treffen könnte, so wird unser Mitleid versüßt, gereinigt, weil wir erkennen, daß Beide, indem sie leiden, einem größeren Leid entgehen, und unsere Furcht wird gereinigt, weil sie, sobald wir an Jenen das Leid sehen, wodurch sie eines schwereren überhoben werden, nothwendig verschwinden muß.

„Um übrigens zu zeigen, daß die richtige Auslegung der aristotelischen Definition durchaus nicht blos ein historisches, sondern auch ein künstlerisches Interesse hat, weil sie uns, wenn sie das Wesen der Tragödie richtig bezeichnet, nothwendig auch eine zuverlässige Richtschnur für die gehörige Beurtheilung der Vorzüge und Fehler und des gesammten ästhetischen Werthes einer jeden Tragödie an die Hand geben muß, so will ich vermittelst derselben den Grund einer Bemerkung erklären, an welche uns in eben diesem Shakespeare'schen Trauerspiele unser Gefühl erinnert.

„Shakespeare that nämlich nicht wohl daran — doch bevor ich weiter fahre, ersuche ich diejenigen meiner Leser, welche an Shakespearomanie leiden, das Folgende geneigtest überschlagen zu wollen; denn ich möchte nicht, daß diese guten Leute auf mich böse werden.

„Ich wollte also sagen, daß Shakespeare nicht wohl daran thut, daß er den Tod der Beiden nicht sowol als Forderung der Nothwendigkeit, sondern als Folge eines bloßen Zufalls erscheinen läßt. Er folgte hierin zu sehr der Erzählung des Luigi da Porta, die er bekanntlich dramatisirte. Nun geht aber so Etwas in einer Erzählung, wo uns mehr das Factum an sich, als in Bezug auf die Person interessirt, recht wohl an, während es im Drama, wo das Umgekehrte stattfindet, ganz fehlerhaft ist. Da mir nämlich Shakespeare die Rettung seiner Helden möglich, wahrscheinlich und nahe zeigt, hernach aber Beide durch einen elendiglichen Zufall umkommen läßt, da ich über der Spannung, womit ich den Vorgang ihrer Rettung verfolgte, schon lange vergessen habe, daß auch ihr Tod gewissermaßen als eine Rettung zu betrachten sei, so bin ich trostlos darüber und erinnere mich in meinem Unwillen nur mühsam an das, was ich niemals vergessen durfte. Shakespeare hat demnach die tragische Furcht verfehlt, weil er sie in die Besorgniß und Spannung um die wirkliche, leibliche Rettung der Beiden setzt, diese aber gleichwohl nicht eintreffen läßt. Sein Trauerspiel ist eine dramatisirte Erzählung, aber kein Trauerspiel.

„Einen geringen Ersatz hierfür bietet uns allerdings die Schlußscene der Versöhnung der beiden Familienhäupter über den Leichen ihrer Kinder; allein auch dies haben wir dem Porta und nicht dem Sha-

kespeare zu danken, und Schlegel hat ganz recht, wenn er denjenigen einen barbarischen Geschmack zutraut, welche diese Scene als unpassend oder überflüssig streichen wollen. — Denjenigen dagegen, welchen die Todesscene noch nicht gräßlich genug dünkt, so daß sie die Julie noch vor des vergifteten Romeo Ende in der Gruft erwecken zu müssen glauben, — denen ist weder zu rathen noch zu helfen. Was müssen diese Leute für ein ästhetisches Gefühl und was für einen Begriff von der tragischen Kunst haben!"

Bis hierher, namentlich was die Strenge der Beweisführung innerhalb bestimmter Grenzen betrifft, dürfte der Verf. wenig Einsprache zu befürchten haben; wenn er dagegen fortfährt: in Shakespeare überrage die komische Gestaltungskraft den Tragiker, und ihn bedeutend gegen Sophokles in Schatten stellt, so drängt sich das Gefühl auf, als sei unser Autor in das specifisch Aesthetische der Aufgabe bis zu einem Grade vertieft, daß er die Beziehungen der Kunst zur Weltanschauung im Allgemeinen, des einzelnen Kunstwerkes zu seiner Umgebung darüber ganz aus den Augen verliert. Ohne Zweifel hat die Strenge, mit welcher ein großer dramatischer Meister seine Conflicte aufbaut und löst, etwas Staunenerregendes und die vollste Berechtigung — nicht aber darf vergessen werden, daß der Inhalt dieser Conflicte, die Pointe der Handlung, von uns, den Zuhörern und Empfangenden, wirklich miterlebt, innerlichst empfangen werden muß. Geschieht dieses nicht, vermögen wir nicht an jene Gestalten des Dichters zu glauben, so ist die vollkommenste Lösung der höchsten Formfragen „schaler Rauch." So steht uns der von Geyer bewunderte „Philoktet" des Sophokles fremd gegenüber, so theilweise sogar die herrliche „Antigone." Warum? Weil ihre Leiden, ihr Ringen auf Ursachen, auf Beweggründe basirt sind, die für uns keine stichhaltigen Ursachen, keine augenscheinlichen Beweggründe sind.

Was aber folgt hieraus? Einfach dieses, daß auch Aristoteles' Definition, welche der große Philosoph als ein Sohn seiner Zeit auf die Werke seiner Zeit basirte, für uns nicht mehr das Ideal einer Definition des Tragischen sein kann. Shakespeare hat in der That — die Richtigkeit der Geyer'schen Worte über „Romeo und Julie" immerhin zugestanden — den Philosophen der alten Welt thatsächlich überholt, seine Tragik ist die Tragik der Neuzeit und wer je noch darauf hofft, Mustergültiges in dieser Sphäre zu schaffen, wird wohl thun, über diesen wichtigsten Punct sich vorher in's Klare zu bringen.

Worin diese von der griechischen grundverschiedene Tragik der Neueren zu bestehen hat, möge uns ein andermal beschäftigen. Wir sehen einer Fortsetzung von Geyer's Studien entgegen; hoffentlich wird diese uns recht bald auch das auf unsere Zeit Bezügliche und damit von selbst den Stoff zu den erwähnten ferneren Erörterungen an die Hand geben.

Die belgische Historienmalerei der Gegenwart.

Von

H. A. Müller.

III.

Die ausführliche Darlegung des künstlerischen Charakters von de Keyser gab die Grundzüge des allgemeinen Charakters der ganzen Antwerpener Schule, und damit auch den Grundcharakter der gesammten belgischen Historienmalerei. Eben deßhalb verweilten wir so lange bei dem jetzigen Director der Akademie in Antwerpen, weil sein Einfluß auf eine große Zahl von Schülern und Nachahmern so bedeutend ist, daß sich bei ihnen, so weit sie dem Fache der Historienmalerei angehören, fast dieselben Erscheinungen wie bei ihrem Lehrer wiederholen. Nur in einzelnen ihrer Werke sind sie neben der Farbentechnik auch durch hohe poetische Auffassung und ideale Behandlung hervorragend, und noch eine Aehnlichkeit ist die, daß der Stern des Einzelnen gar oft zu früh untergeht. Abgerechnet die in meinem ersten Artikel charakterisirten Dioskuren Swerts und Guffens, die schon früh eine ganz andere Bahn einschlugen, gehört hierher zunächst Slingeneyer, unter dessen Bildern mir nur die Schlacht bei Lepanto, die Jeanne la folle an der Leiche ihres Gemahls Philipp, und vier, wenn ich nicht irre, noch unvollendete Bilder, für ein Schloß in Belgien bestimmt, bekannt geworden sind; sodann der in Deutschland vorzugsweise aus dem sterbenden Hugo Grotius bekannte Wittkamp, ein Westfale von Geburt, dessen energischer Pinsel, dem freilich eine gewisse Rauhheit und Zerrissenheit des Farbenauftrags noch lange anklebte, sich schon vorher (1848) an jene Heldenthat des Bürgermeisters van der Werff gewagt und damit eine Ilias post Homerum geschaffen hatte. Nach jenem Hugo Grotius malte er noch manche treffliche Sachen, unter

denen die bedeutendsten wol die „Geuzen“ und die „Rückkehr von Nova Zembla“ sind. Bei anderen Schülern der Antwerpener Akademie, wie bei Dobbelaere, Pécher, van Leverdonk, Hendrickx, und dem noch jugendlichen, aber nicht blos technisch, sondern auch geistig vielverheißenden Ferd. Pauwels will ich mich mit bloßer Nennung des Namens begnügen; zwei Meister dagegen verdienen deshalb eine Art von Sonderstellung, weil jeder von ihnen durch eine Leistung über die Werke der eben genannten Schüler der Antwerpener Akademie, ja sogar über alle Werke von de Keyser und Wappers weit hinausragt. Die eine ist der im Museum zu Brüssel befindliche „Judas in der Nacht der Verurtheilung Christi“ von Alexander Thomas, einem Deutschen von Geburt, dessen frühere Entwickelung zuerst auf der Düsseldorfer, später auf der Antwerpener Akademie nicht übermäßig viel verheißend war, bis er 1852 mit einem Bilde „Die Söhne Eduard's im Tower“ von wunderbar vollendeter geistiger Auffassung Aufsehen erregte. Nach einer weniger bedeutenden „Hagar in der Wüste“ ließ er zwei Jahre später jenen „Judas“ folgen, eine zwar nicht aus den Worten, aber wohl aus dem Geiste der Erzählung des Neuen Testamentes hervorgehende Künstlerphantasie von so genialer Composition, so frappanter Wahrheit, daß ich mich nicht enthalten kann, sie in wenigen Zügen vorzuführen. Die nächtliche Scene ist auf Golgatha. Im Hintergrunde erblickt man den Tempel auf dem Berge Moriah; im Vordergrunde links brennt in einem Kohlenbecken ein schwaches Feuer, dessen Flammen noch gegen die Strahlen des Mondes kämpfen. Von diesem Doppellichte beleuchtet liegen neben dem Feuer zwei von ihrer Arbeit müde Männer in festem Schlafe, der eine nachlässig hingestreckt, der andere in halb sitzender Stellung. Und was ihre Arbeit gewesen ist, und noch sein wird, das zeigt das Kreuz, das unvollendet da liegt. Einer der großen Nägel, die den Kreuzarm am Hauptbalken befestigen sollen, ist noch nicht eingeschlagen, aber man sieht, daß das Todeswerkzeug, sobald der Morgen graut, schnell fertig sein wird. Im schlagenden Gegensatz zu der Ruhe dieser beiden Männer steht der mit wildem, stierem Blicke umherirrende Judas, der in der Hand noch den Beutel mit den Silberlingen hält, für die er seinen Herrn und Meister verrathen hat. Das im Winde flatternde Haar seines Hauptes scheint sich zu sträuben bei dem Anblick der furchtbaren Folgen seines Verrathes. Mit erschrockenen, verzerrten Zügen weicht er scheu zurück von dem stummen und doch so laut redenden Stamm des Holzes, das den Heiland der Welt tragen soll. Das sind die ganz einfachen Be-

standtheile dieser Composition, aus denen der Maler eine ergreifende, tief erschütternde dramatische Scene gemacht hat. Der Ausdruck des Judas ist ganz dem Seelenzustande des Verräthers angemessen; er erblickt im Geiste bereits den Tod des Gerechten vor sich; aber auch den des Ungerechten, denn der Entschluß des Selbstmordes spricht aus seinen Zügen. Man sieht, daß er „hingehen wird an seinen Ort." Von dem Zauber des Colorits, und namentlich des Helldunkels, von der ergreifenden Wirkung der Lichtcontraste, und der Wahrheit der Localtöne kann man sich keinen Begriff machen, wenn man das Bild nicht gesehen.

Auf dieses Kunstwerk, das dem Schöpfer desselben einen ehrenvollen Platz in der Reihe der heutigen Historienmaler sicherte, und in vollem Maaße der Phantasie eines Dante würdig war, ließ Thomas drei Jahre später den „Barrabas am Fuße des Calvarienberges" folgen, der, dazu bestimmt, ein Gegenstück des Judas zu sein, wenn auch nicht das Gegentheil desselben, aber doch so viel schwächer als jener ist, daß ich ihn hier lieber mit Stillschweigen übergehen will. Man begreift nicht, wie der Glanz des Erfolges, den Judas gehabt hatte, den Künstler desselben dergestalt hatte blenden können.

Das zweite hervorragende Meisterwerk, das ich hier einschalten wollte, ist „die Schlacht bei Poitiers," von de Taeye, ebenfalls eine ganz isolirte, erst vor etwa zwei Jahren ans Licht getretene Erscheinung, die, dem Museum zu Gent angehörend, vor Kurzem auch in München großes Aufsehen machte. De Taeye, welcher Professor an der Akademie in Antwerpen ist, unterscheidet sich von den meisten seiner Berufsgenossen dadurch, daß seine künstlerische Entwickelung weit langsamer vor sich gegangen und er nicht mit einem Schlage auf dem Puncte angekommen ist, wo wir ihn hier erblicken. Die Bedeutung dieser Schlacht ist in der Weltgeschichte fast eben so hoch anzuschlagen, wie die der Schlacht auf den Catalaunischen Gefilden; sie entschied den Sieg des Christenthums über den Islam im westlichen Europa. Diese welthistorische Bedeutung ist es, was der Künstler ins Auge gefaßt und dargestellt hat. Nicht das Schlachtgetümmel selbst, sondern die Entscheidung des Kampfes führt er uns in großen, einander gegenüberstehenden Massen vor, deren Anordnung freilich nicht auf den ersten Blick klar wird, doch aber bei näherem Studium sich als eine sehr richtige erweist. Auf der einen Seite steht der Sieger, Carl Martell, der, von den Seinigen hoch auf seinen Schild erhoben, über Alle hervorragt; neben und um ihn drängen die Franken im Sturm vorwärts.

Auf der anderen Seite Abderrahman, der tödtlich verwundet zusammensinkt, aber dem ihm von seinem Gott bestimmten Untergange nach echt fatalistischer Weise muthig entgegensieht. Auf seiner Seite stürzen die fliehenden Muhamedaner blind in ihr Verderben, da sie die tiefe, steil abfallende Schlucht vor sich nicht bemerken. Was neben der durchgehenden Veranschaulichung der großen Bedeutung der Schlacht dem Werke einen hohen Werth verleiht, ist das sorgfältige Studium der Costume, Geräthe und Waffen, das hier um so größer sein mußte, da nach der Sitte der alten Franken auch die Frauen sich auf dem Schlachtfelde eingefunden haben. Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, daß die trefflichen Schlachtenbilder des Müncheners Peter Heß dem Maler der Schlacht bei Poitiers vor der Seele geschwebt haben müssen.

Wenn ich jetzt erkläre, daß ich meine Charakteristik der Schule der belgischen Historienmaler hier schließen könnte, so wundert sich gewiß mancher Leser, daß ich nicht mit dem größten belgischen Coloristen, dem geistvollsten Maler Louis Gallait begonnen habe, ja daß ich ihn und Eduard Bièfve und den phantastischen Sonderling Joseph Wiertz ausschließen zu wollen scheine. Ich will aber alle Drei keineswegs von meiner Betrachtung der belgischen Malerei, sondern nur von der Charakteristik der belgischen Schule ausschließen, denn sie stehen alle Drei außerhalb derselben. Alle Drei sind zwar Belgier von Geburt, aber der fruchtbare Gallait, und der weniger fruchtbare Bièfve gehören mehr der französischen, als der belgischen Schule an, mit der sie bisher ohne Zusammenhang geblieben sind. Und Wiertz lebt und wirkt in einer solchen künstlerischen Abgeschlossenheit, ist überhaupt ein so absonderlicher Mensch, daß in seine Ideenwelt schwerlich ein zweiter Maler eingehen wird.

Was also zunächst Gallait betrifft, so ist es nicht nur durch diese seine Stellung außerhalb der eigentlichen belgischen Schule, sondern auch durch die verhältnißmäßig größere Bekanntschaft, welche ganz Deutschland mit seinen Hauptwerken hat, gerechtfertigt, wenn ich diesen Meister kürzer charakterisire, als es mit de Keyser und mit Wappers geschah. Ich bin daher weit entfernt, auf die s. Z. oft und mit größter Erbitterung erörterte Principienfrage nach dem künstlerischen Werthe seiner beiden großen Werke „Die Abdankung Karl's V.“ und „Die Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmont's und Hoorn's“, — eine Frage, mit der, beiläufig gesagt, die heutigen, fester

stehenden Grundsätze der Kritik leicht fertig würden — näher einzugehen, will mich vielmehr zunächst an seine erste künstlerische Entwickelung halten.

Am 10. Mai d. J. vollendete Gallait sein fünfzigstes Lebensjahr; er steht also noch im Alter kräftigster Wirksamkeit. Trotz eines unwiderstehlichen Dranges zur Malerei, mußte er, unbemittelt wie er war, da er noch dazu schon früh seinen Vater verlor, als Schreiber bei einem Advocaten in Dienst treten, bis es ihm möglich wurde, als Schüler in die Akademie seiner Vaterstadt Tournay aufgenommen zu werden. Hier nahm sich der damalige Director derselben, der Franzose Hennequin, ein tüchtiger Schüler David's, des jungen Menschen auf's Wärmste an und suchte das an ihm entdeckte große Talent möglichst zu entwickeln, so daß der junge Gallait im Alter von 22 Jahren mit seinem Bilde „Christus und der Zinsgroschen" den ersten Preis davon trug. Neider und Verleumder, die dem Emporkömmling den Sieg nicht gönnten und den größten Antheil an dem Werke dem bald nachher verstorbenen Hennequin zuschrieben, widerlegte er dadurch aufs Glänzendste, daß er kurz nachher mit einer noch bedeutenderen Leistung auftrat, deren Inhalt außerdem eine geistreiche Anspielung auf die Blindheit seiner Gegner enthielt. Es war die Geschichte, wie Christus die Blinden sehend macht, die jetzt eine Zierde der Cathedrale in Tournay bildet. Dadurch wurden auch dem dortigen Magistrat ganz allmälig die Augen geöffnet, so daß er dem jungen Maler sehr großmüthig eine kleine jährliche Summe aussetzte, um im Louvre zu Paris die Werke der Italiener und Niederländer studiren zu können. Wie groß diese Künstlerpension war, geht daraus hervor, daß Gallait dort anfangs täglich von $1\frac{1}{2}$ Franken leben mußte, auch, so viel ich weiß, keines Meisters eigentlichen Unterricht genießen konnte, bis sein 1836 ausgestelltes Bild „Hiob und seine Freunde" vom König Louis Philipp für die Gallerie des Luxemburg erworben wurde. Eine solche ehrenvolle Auszeichnung des erst 26jährigen Künstlers, und noch dazu eines Belgiers, legte den ersten Grund zu dem Gebäude seines Ruhmes und besserte auch seine materielle Existenz; denn es verstand sich von selbst, daß die bald nachher ausgestellten Stücke „Montaigne's Besuch bei Tasso im Irrenhause" und der mir nicht weiter bekannt gewordene „Armenversorger" sofort ihre Verehrer und Käufer fanden.

Wie lange er dieses erste Mal seinen Aufenthalt in Paris ausdehnte, ist mir unbekannt, thut auch Nichts zur Sache. So viel ist

klar, daß er sich eifrig dem Studium großer Vorbilder hingab, viel von den Venezianern, von Rubens und von van Dyck, viel auch von Horace Vernet, Paul Delaroche und Cogniet lernte, und doch gar bald mehr als Lehrer, denn als Schüler wirkte. Nach diesen Vorgängen trat er 1841 mit der jetzt im Justizpalast in Brüssel und in einer kleineren Farbenskizze im Städel'schen Institut zu Frankfurt befindlichen „Abdankung Karl's V." hervor, die zugleich mit Bièfve's „Compromiß der niederländischen Edlen" den bekannten Triumpfzug durch halb Europa hielt. Woher der Enthusiasmus kam, den beide Werke allenthalben, mehr als irgend ein anderes Staffeleibild der modernen Zeit, erregten, ist nicht schwer zu sagen. Es war zunächst die tief eingreifende nationale und politische Bedeutung beider, die energische, lebensvolle Darstellung der Momente in der Geschichte der Niederlande, die für ihre Zukunft entscheidend waren. Dort die Abdankung des körper- und seelenkranken Karl's V., die in den hier vorgeführten Hauptpersonen schon all das später folgende Unheil und den Verfall der Städte ahnen läßt; hier in innigem Zusammenhange damit, als ersten Act gegen Philipp's spanische Tyrannei, elf Jahre später die Zusammenkunft der niederländischen Edlen im Kuylenburgischen Palast in Brüssel und die Unterschrift des Protestes gegen den politischen Druck und die Einführung der Inquisition. Aber es war nicht allein die politische Bedeutung, die so wunderbar alle Gemüther ergriff; es war auch die hohe künstlerische Bedeutung, und diese besteht bei Gallait in der mit der erhabensten Würde und der prägnantesten Charakteristik gepaarten Frische und Wärme der Darstellung und in einer, in solchem Maaße zuvor nie gesehenen Einheit von Farbe und Composition. Das ist es nämlich, was Gallait vor allen Meistern der belgischen Schule, ja fast vor allen Meistern der Gegenwart auszeichnet: die innige Verschmelzung von Colorit, Lineatur und geistigem Ausdruck. Seine Künstlerphantasie ergeht sich nicht in abstracten, farblosen Stoffen, sondern in Motiven, die in der ganzen Fülle ihres Lebens und Daseins, also auch in ihrer Farbe, vor seiner Seele stehen. Ich weiß recht wohl, daß man ihm sowol in dieser „Abdankung Karl's V.," als auch später noch mehr in dem „Egmont am Morgen seiner Hinrichtung" Fehler gegen die gewöhnlichen Regeln der Composition und des malerischen Aufbaues, daß man ihm sogar den Moment der Handlung selbst, die Abdankung, als einen in dem Bilde durchaus nicht erkennbaren Act vorgeworfen hat; aber das sind Einwendungen, die sich leicht widerlegen lassen und oft widerlegt sind.

Es war vielleicht wohldurchdachte Absicht unseres Meisters, daß er nach einem solchen Erfolge, der ihm die höchsten Ehrenbezeigungen einbrachte, eine Pause eintreten ließ, die er nur mit Portraits oder kleineren Genrebildern ausfüllte. Sie dauerte bis 1848; dann brachte er die jedem Besucher der Wagener'schen Gallerie zu Berlin bekannten „letzten Augenblicke Egmont's" zur Ausstellung, in denen, wenn man sie mit jenem Karl V. vergleicht, nicht nur die Technik des Farbenauftrags eine noch vollendetere ist, sondern die Seele des Bildes wesentlich auch im Colorit beruht, und der Ausdruck sich vermittelst der Farbentöne ausprägt. Diese Eigenthümlichkeit — die ich in Frankreich nur dem verstorbenen Paul Delaroche und in Deutschland einigermaßen dem Münchener Karl Piloty beilegen möchte — liegt auch in der durch ihre Wanderungen in Deutschland und Frankreich noch bekannteren „Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmont's und Hoorn's," die sich jetzt im Rathhause zu Tournay befindet, und meines Erachtens am allermeisten in dem etwa gleichzeitig, nämlich 1851 und 1852, entstandenen Genrebilde: „Die slavischen Musikanten," die in die Sammlung des Herrn Ravené in Berlin kamen. Ich würde auch die vor etwa drei Jahren gemalte „Jeanne la folle", die man unlängst in Deutschland kennen lernte, hierher zählen, wenn sich hier nicht mit dieser seltenen Eigenthümlichkeit ein allzu weit gehender Naturalismus verbände, ein Verwesungsgeruch, den die Leiche Philipp's des Schönen bereits verbreitet. Wie es sich in dieser Beziehung mit seinem neuesten, noch unvollendeten Bilde „die Pest in Tournay" verhält, welches eins der bedeutendsten zu werden scheint, ist mir noch unbekannt. Sobald es vollendet ist, wird der Meister im Auftrage des Erzherzogs Maximilian zu seinem alten Kaiser Karl zurückkehren und den Anfangs- und Endpunct seiner kaiserlichen Laufbahn malen, wie er in Barcelona die deutschen Gesandten empfängt, die ihm die Kunde von seiner Erwählung zum deutschen Kaiser bringen, und wie er, im Kloster St. Just angekommen, aus seiner Zelle eine vorübergehende Procession von Mönchen sieht.

Da das, was Gallait außer den genannten Werken in früheren Jahren geschaffen hat, ihn entweder weniger charakterisirt oder unbedeutender ist, oder als dem Genre angehörend nicht in den Kreis unserer Betrachtung fällt, so wende ich mich zu seinem schon genannten etwas älteren Kunstgenossen Eduard Biéfve aus Brüssel, der, in mehr als einer Beziehung ihm untergeordnet, in seiner früheren Entwickelung große Verwandtschaft mit ihm hat. Sie ging ebenfalls aus

dem Studium französischer Muster und Meister hervor und übte auf die belgischen Maler nur geringen Einfluß. Doch darin ist er den bedeutendsten Kunstgenossen seines Vaterlandes ähnlich, daß er die Höhe seines ersten glänzenden Triumphes bis jetzt nicht wieder erreicht hat und schwerlich erreichen wird. Bei dem Erscheinen seines noch in Paris gemalten „Compromisses der niederländischen Adligen“, der sich ebenfalls im Justizpalaste in Brüssel und in einer späteren, kleineren Wiederholung in der Wagener'schen Sammlung in Berlin befindet, glaubte man, er würde in seiner künstlerischen Laufbahn ein gefährlicher Nebenbuhler Gallait's, oder soll ich sagen ein gleich hoch stehender Künstler werden; aber die Aussicht verschwand gar bald. Es zeigte sich, daß sein Productionsvermögen eben so schwach, wie seine Farbentechnik stark und mächtig ist. Diesen letzteren Vorzug kann man ihm nicht streitig machen, wie viel man auch sonst gegen die bloße Handlung der Unterschrift des Compromisses — obwol mit Unrecht — und gegen seine übrigen Bilder eingewandt hat. Was man nämlich an diesem seinem Hauptwerke getadelt hat, läuft etwa auf dasselbe hinaus, wie der Tadel des Augenblick's der Abdankung Karl's V., d. h. auf die Principienfrage, ob ein an sich unbedeutender Act, ein an sich geringfügiges Motiv, wie es hier das Unterschreiben eines Papieres ist, zur Hauptsache und zum Träger eines historischen Bildes gemacht werden kann. Gestützt auf die Grundsätze einer gesunden Aesthetik und auf unzählige Beispiele von Bildern aller großen Meister, antworte ich unbedingt ja, sobald aus den bei dem scheinbar geringfügigen Act betheiligten Personen und aus der Art und Weise der Darstellung dieser Personen die historische Bedeutsamkeit des Actes hervorgeht. Und das ist hier in der That der Fall. Der Adel, der den Protest unterschreibt, repräsentirt nicht allein seinen Willen, sondern den der gesammten Bevölkerung; die Handlung ist der Beginn des Abfalles der Niederlande. Wenn ich also in dieser Beziehung den Compromiß durchaus vertheidigen muß, so kann man ihm dagegen das volle Lob der harmonischen Durchbildung der Farbe, das der „Abdankung Karl's V.“ zukommt, eben so wenig spenden, wie den wenigen noch folgenden Bildern Biéfve's. Die Farbe ist zwar schön, glänzend und machtvoll, aber sie steht nicht in der innigen Harmonie mit der Conception und dem gedanklichen Inhalt des Bildes; ein Ziel, das freilich in der „Abdankung Karl's V.“ leichter zu erreichen war als hier.

Von den späteren Leistungen, in denen nach echt belgischer Manier — denn Bièfve weilt seit 1841 meistens wieder unter seinen Landsleuten — die bloße Aeußerlichkeit der Farbe und der Glanz der Stoffe auf Kosten des Inhaltes immer mehr in den Vordergrund tritt, will ich nur den s. g. Damenfrieden zu Cambray, den im großen Schlosse zu Berlin befindlichen „Karl I. von England, der den Rubens für den Frieden zwischen Spanien und England mit einer goldenen Kette schmückt," den unbedeutenderen „Herzog Alba, welcher der Enthauptung Egmont's und Hoorn's zusieht", und die ziemlich fade allegorische Darstellung des belgischen Königthums nennen. Dagegen verbindet sein neuestes Werk, „Die Wittwe Egmont's am Morgen nach dessen Hinrichtung", das kürzlich auch in einigen deutschen Städten ausgestellt war, wiederum mit bedeutenden technischen Vorzügen eine ungewöhnliche Tiefe der Auffassung und eine ergreifende Schilderung des Schmerzes, und ist, wenn sich auch einige Fehler in der Erfindung und in Lichteffecten nachweisen lassen — die ich hier nicht wiederholen will, da die Tagesblätter genug darüber berichteten — gewiß das am tiefsten empfundene Werk Bièfve's.

Wer sich auch sonst in den Kunststädten um die Ateliers der Maler und Bildhauer wenig bekümmert, und sich mit dem Anschauen der öffentlichen Denkmäler und dem Durchwandern der Gemäldegallerien begnügt, dem ist, wenn er starke Nerven hat, in Brüssel doch zu rathen, den Weg zum Atelier des Malers Anton Joseph Wiertz nicht zu scheuen. Dazu, ihn kennen zu lernen, giebt es keinen anderen Ort der Erde; und ihn kennen zu lernen, lohnt sich wahrlich wohl der Mühe. Sein Atelier ist zugleich ein Museum seiner Werke; es ist die größte Merkwürdigkeit der belgischen Hauptstadt, wie Wiertz selbst als Künstler die größte Merkwürdigkeit ist. Alles Uebrige, was man sonst noch zu besuchen und zu betrachten pflegt, mag künstlerisch, antiquarisch oder in anderer Beziehung sachlich bedeutend sein, das Atelier von Wiertz ist dagegen auch psychologisch vom höchsten Interesse. Gehen wir also hinaus nach dem südlich von der Stadt gelegenen Luxemburger Bahnhofe, neben welchem sich auf einem Hügel, umgeben von grünen Bäumen, ein ruinenartiges, den Tempeln in Pästum nachgebildetes Gebäude erhebt, das Atelier des Malers Wiertz, das die Stadt ihm nach seiner Erfindung und Angabe dort erbaut hat. Und woher diese Freigebigkeit? Die Stadt, so sagt man, hatte bei dem damals noch ziemlich obscuren Meister — er zählt jetzt 54 Jahre — ein großes Bild, „die Flucht nach Egypten", für ich weiß nicht welche

Kirche bestellt, und als er nach der Vollendung der Arbeit um den Preis gefragt wurde, verlangte er keine Bezahlung, sondern schenkte es der Auftraggeberin, die sich dafür auf diese Weise revanchirte. Von der Zeit an wurde es eine Eigenthümlichkeit des Künstlers, seine größeren Werke selten auszustellen und nie zu verkaufen, sondern sämmtlich in seinem Atelier zu behalten und dieses zu einer vollständigen Sammlung seiner Werke zu machen. Man kann also diesen Originalmenschen nur in seiner Heimath, seinem Atelier, kennen und beurtheilen lernen. Zu diesem Zwecke treten wir ein, obwol er unter anderen Sonderbarkeiten auch die hat, daß er behauptet, weil es keine allgemein gültige Schönheit gäbe, so könne auch Niemand über Kunstwerke ein gesundes, allgemein gültiges Urtheil fällen, und daß er daher auch, weil er die Feder ebenso gut als den Pinsel zu führen weiß, die schärfsten Pfeile des Spottes gegen seine Kritiker abschießt. Doch wagen wir es getrost auf diese Gefahr hin, denn der Meister wird unsere Stimme wol unbeachtet lassen. Wir sind für ihn allzu gewöhnliche Menschen.

Wir treten in einen weiten Raum, der, von hohen Wänden eingeschlossen, sein Licht von oben empfängt. Auf dem Fußboden gelber Sand, wie in einer Arena. Das Nächste und Hervorragendste, worauf unser Blick fällt, sind die Bilder von extravaganter Größe und Erfindung „der Triumph Christi“, „der Tod des Patroklus“ und „die gefallenen Engel“, unter denen besonders das erstgenannte so sonderbar phantastisch in den Motiven ist, daß man sich vergebens nach irgend einem Vorbilde oder Vorgänger umsieht, obwol einzelne Gestalten an Rubens' „jüngstes Gericht“ erinnern. Ueberhaupt ist Rubens wol der einzige Maler, mit dem wenigstens in Einzelgestalten Wiertz einige Verwandtschaft hat. Aus einer Wolke, die sich in der Mitte des Bildes öffnet, erhebt sich der Heiland der Welt mit bleichem, dornengekröntem Angesicht, das noch den Todesschweiß von Golgatha auf der Stirn trägt, und doch in seiner himmlisch idealen Heiterkeit an den Typus der alten byzantinischen Maler erinnert. Er breitet die Arme weit aus, als ob er noch am Kreuz hinge. Der ganze übrige Körper ist in glänzenden Duft gehüllt. Zu seinen Füßen Satan, der Fürst der Finsterniß, der, den Arm vor die Stirn legend, um sich die Augen vor den himmlischen Strahlen des Gekreuzigten zu schützen, scheu in das höllische Feuer zurückweicht, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln. Ein wunderbarer Ausdruck des Zornes und des gedemüthigten Stolzes in seinen Zügen, eine stattliche Schönheit in der Bildung

seines Körpers. Was aber ihn und die übrigen Verdammten in die Hölle hinabstürzt, ist nicht blos der Anblick des Gekreuzigten: rechts fliegt ein Erzengel, als Diener des göttlichen Zornes, im pfeilschnellen Fluge auf die Verdammten, um sie mit seinem Blitzstrahl zu treffen; links treibt ein Seraph, mit zwei Donnerkeilen bewaffnet, Satans Legionen zurück, und weiterhin der Erzengel Michael, der mit seiner Lanze einen Teufel durch die Brust bohrt, so daß man seinen Höllenschrei zu hören glaubt. Sammt dem Apfel des Paradieses, nach dem die alte Schlange schnappt, die sich noch um den weißen Leib der Eva windet, stürzt sich dieser Teufel über Kopf in die Tiefe hinab.

Ebenso reich an leidenschaftlichen Bewegungen, großartigen, phantastischen aber auch grauenhaften Zügen — denn Wiertz bebt in seiner Brust vor keinem Gräuel, vor keinem Ekel zurück — ist der „Kampf um den gefallenen Patroklus", wo der Maler z. B. ganz im Vordergrunde ein abgeschlagenes Haupt angebracht hat, das dem Beschauer die abgeschnittene Seite zuwendet; ebenso barock und zum Theil verzerrt ist auch das Bild der „gefallenen Engel". Alle drei aber zeichnen sich doch neben ihrer derben Naturwahrheit, ihrer absichtlichen Darstellung des Furchtbaren durch Großartigkeit der Conception und Composition aus. Fast alle übrigen Dinge, die das Atelier sonst noch beut, sind Producte einer künstlerischen Verirrung, zum Theil sogar Ausgeburten genialer oder auch abschreckender Tollheit. Ich will zum Schluß nur noch Einiges davon erzählen, damit wir sehen, wie weit ein reicher, hochbegabter Geist sich verirren kann. Es sind Bilder darunter, deren bloßer Titel die Absonderlichkeit verräth.

Solche Bilder, wie die „junge Hexe, die zum ersten Male auf dem Besenstiele reitet", „Esmeralda bei dem häßlichen Quasimodo", „Venus und Vulcan" und die „lesende Römerin", halten sich doch wenigstens in den Grenzen der Schönheit, wenn auch nicht immer des Anstandes; doch ist dafür gesorgt, daß dieser letztere nicht von jedem Beschauer überschritten werden kann, denn um z. B. die lesende Römerin wirklich zu sehen und sich ihrer schönen Formen zu erfreuen, dazu bedarf es einer besonderen Anleitung des Cicerone. Man sieht sie nur, wenn man das Auge dicht vor ein Schlüsselloch drückt. Barocker, aber noch nicht widerlich, ist eine andere Art von Spielerei, die er betitelt hat: „Métamorphose d'une jeune fille". Und worin besteht diese Verwandlung: dort an der Wand sitzt im Schilfe und Sumpf ein dicker Frosch, neben dem eine weiße Papierwand hervorspringt. Durch ein in dieser Papierwand angebrachtes Loch will man den Frosch

betrachten und was sieht man? Ein schilfbekränztes junges Mädchen. Wieder eine andere Neckerei besteht darin, daß, wenn man den Kopf durch eine runde Oeffnung steckt, sein eigenes Portrait in der Gestalt eines Buckligen darin erblickt. Ein Scherz anderer Art, der ins Colossale und deshalb ins Carikirte geht, ist das Bild betitelt „meine irdische Größe". Und was versteht Wiertz unter einer irdischen Größe? Einen wohlgebauten Kerl von 50 Fuß Höhe und verhältnißmäßiger Breite, mit einem Cyclopen-Auge vor der Stirn und fingerdicken Härchen auf den nackten Beinen. Ganz widerlich, grausen- und ekelhaft zeigt sich die Künstlerphantasie in anderen Bildern, mit denen zum Theil ebenfalls die widerwärtigsten Ueberraschungen verbunden sind. Dahin gehört jener unschuldig klingende Titel: „les deux jeunes filles." Durch ein rundes Loch im Papier erblickt man aber nur ein junges Mädchen, und zwar ein unbekleidetes, das ganz im Profil mit allem Reize üppiger Formen vor dem Beschauer steht. Und wo ist das zweite? Man wende den Blick ein wenig weiter und staune über die raffinirte Grausamkeit. Dicht vor der höchsten, blühendsten Fülle des Lebens das scheußlichste Bild des Todes, ein Skelett mit seinem Verwesungs- und Modergeruche. Kann es einen schauderhafteren Contrast geben? In einer anderen Ecke ein Verschlag aus Papptafeln, der eine Ueberschrift trägt, die allerdings auf kein Lustspiel, das darin vorgeht, schließen läßt: „faim, folie, crime!" Wer des Widerwärtigen noch nicht genug hat, schaut hinein — weil man doch Alles gesehen haben will —, und was erblickt man? Ein junges Weib von schönen, aber verzweiflungsvollen Zügen, das im Begriff ist, die obere Hälfte ihres Kindes in den brodelnden Kessel zu werfen, der über dem Feuer hängt, während die untere Hälfte bereits darin kocht; denn die beiden Beinchen ragen daraus hervor. Wie viel giebt für eine solche Gräuelscene das genannte furchtbare Wörterkleeblatt zu denken! Und das ist das Beklagenswerthe in der Verirrung des Künstlers, das ist die furchtbare Ironie dieser Scenen, daß z. B. hier und in einem gegenüber hängenden Oelbilde, auf dem eine halbwahnsinnige Mutter ihr erstícktes Kind aus der brennenden Wiege reißt, immer noch die Schönheit der Gestalten durchblickt.

Endlich noch zwei Bilder, die ich wenigstens ihrem Titel nach erwähnen, aber aus Rücksicht der Menschlichkeit nicht näher beschreiben will. Das eine stellt einen lebendig Begrabenen dar, und wie dieser dargestellt ist, kann man sich leicht denken; das andere, in vier Tableaux getheilt, hat den Titel: „Gedanken eines Kopfes während und nach

der Hinrichtung", und das ist meines Erachtens das Bild, welches die Geistesrichtung des Herrn Wiertz am treffendsten charakterisirt.

Ich hatte also wol Recht, wenn ich behauptete, daß ein Mensch wie dieser, der in einer solchen Ideenwelt der Hölle und des Todes lebt, ganz isolirt dasteht und nicht den mindesten Einfluß auf die übrige Kunstwelt ausübt, die ihm glücklicherweise in jene düsteren Regionen nicht folgen kann und will. Man mag Wiertz' Talent im Componiren und Malen noch so sehr bewundern, man muß ihn sogar in dieser Beziehung sehr hoch stellen; wie es aber Leute geben kann, die ihn in vollem Ernste für den größten Historienmaler unserer Zeit halten, ist unbegreiflich. Man kann nur bedauern, daß ein so reichbegabter Kopf solche Irrwege wandeln kann und sich dabei noch Etwas darauf zu Gute thut, viel über das Wesen der Kunst nachgedacht und geschrieben zu haben; man kann nur beklagen, daß es auch solche Käuze giebt, die das Wesen der Kunst von Grund aus zu zerstören trachten.

Zelia Trebelli.

Allnachts bei wolkenlosem Himmel richten die Sternkundigen ihre Instrumente nach oben. Sie schauen hinein in den sterngeschmückten und sterngekrönten Himmel. Sie verfolgen den Lauf der Gestirne, sie prüfen und beobachten, ob der und jener, das und jenes noch mit dem alten Glanze schimmere, sie sehen auftauchen und verschwinden, verschwinden und auftauchen Sterne auf Sterne, Sternchen auf Sternchen. Es geschieht das Alles ohne ihr Zuthun; die Sterne kommen und gehen, ohne daß auch nur eines Menschen Weisheit Etwas daran ändern könnte. Und doch, die Sternkundigen fühlen sich tief ergriffen, wenn wieder ein alter Glanz erlischt, gleich als gälte es dem Leben eines geliebten Kindes. Sie fühlen sich tief ergriffen, und sie jubeln erst wieder auf, wenn aus dem Meere der Unendlichkeit ein neuer Glanz auftaucht. Ein bisher unbekanntes Gestirn ward entdeckt. Dessen freuen sich Alle, die es schauen können.

Das ist die Welt im Großen. Unser Kunsthimmel ist davon ein Abklatsch im Kleinen. Es herrscht auch Freude und Wonne, wenn wieder ein Gesangesstern auftritt, sich hören läßt und zum Jubel hinreißt. Aber unser Kunsthimmel, das ist das Beschämende, ist leider nur zu

oft ein kläglicher Abklatsch der Größe, zu der die Sternkundigen aufschauen. Wie viel Lug und Trug, wie viel erlogner Glanz wird hineingeschwärzt in diesen Kunsthimmel des Gesanges, wie viel verblaßte Lichter versperren dem reinen Kunststrahle den Weg, wie viel Modeflimmer und Modeuntugend darf sich da aufblähen und von dem Beifalle einer liebedienerischen oder unverständigen Menge zehren!

Jahrtausende kommen und gehen, ehe sich im Weltraume ein Stern erster Größe aufthut, und im Kleinen am Kunsthimmel rechnet man wenigstens nach Jahrzehnten, wenn es sich um das Erscheinen eines neuen wahrhaften Gesangessterns handelt. Im Laufe eines Jahrzehnts werden zwar Namen auf Namen aufgezählt, doch das wirklich Große ist nicht so dicht gesäet, daß man es nicht in einem Athemzuge sollte hernennen können. Wenn aber aus dem Meere der Alltäglichkeit und der Modeträgerei urplötzlich eine neue Größe hervorbricht, so urplötzlich, daß alle Welt darob nur staunen kann, dann darf man sich auch wol einmal der Freude ganz überlassen, während man sonst nur mißtrauisch auf die Größen blickt, die der heutigen Kunst als Folie dienen.

Ein solcher, urplötzlicher, wahrhafter Gesangesstern ist Zelia Trebelli, wir nennen die Dame mit dem Namen, den sie sich in der Kunstwelt selbst gegeben. Unsere Erinnerung reicht nicht so weit zurück bis zum ersten Auftreten der Henriette Sontag oder der Nanette Schechner. Aber wie es damals war, als die Letztere zuerst die Emmeline in Berlin sang, daß die Hörer hinauseilten und Vorübergehende baten, doch nur hineinzukommen und das Unerhörte mitzuerleben: etwas Aehnliches kennzeichnet auch das erste Auftreten der Trebelli.

Wir hatten noch nie Gelegenheit gehabt, einen aufgehenden Gesangesstern mitbegrüßen zu können. Die Sterne, die wir sahen, waren meist erlöschende, oder in abnehmendem Glanze strahlende. Die Trebelli aber ist ein aufgehender, ein wunderbar aufgehender und darin liegt zunächst der Zauber ihrer Erscheinung.

Wir setzen voraus, daß die geehrten Leser und Leserinnen den Namen „Trebelli" aus den Zeitungen hinlänglich kennen, um über die Art und Weise, wie die Dame nach Berlin kam, orientirt zu sein. Wir betonen daher nur das Wenige, daß sie von Madrid aus mit einer italienischen Operngesellschaft (die sich aus den verschiedensten Elementen indeß erst in Brüssel zusammengesetzt hatte) in Berlin eintraf, am 6. October zuerst als Arsaces in Rossini's „Semiramis" im königlichen

Opernhause vor dem kritischen Publicum erschien und auf der Stelle das ungemessenste Aufsehen erregte.

Worin besteht nun die Größe dieser Zelia Trebelli?

Man sehe sie nur auftreten! Ist sie denn schön im gewöhnlichen Sinne des Worts? Vielleicht nicht einmal. Und doch, sobald sie aus den Coulissen heraustritt, geht eine freudige Bewegung durch alle Zuschauerräume, das „wie schön“, „wie charakteristisch schön“, schwebt auf allen Lippen. Ja, es ist eine charakteristische Schönheit, die mit dem gewöhnlichen Bühnenhabitus fast Nichts gemein hat. Da ist Nichts von Coquetterie, von bruskem Heraustreten, von sich in die Brust Werfen. Aber da ist Jugend, Anmuth, Zucht, Keuschheit in Fülle. Wir kennen sie gar nicht mehr, diese Bühneneinfalt, diese Sittigkeit, wir wissen sie auch gar nicht mehr zu schätzen, diese verschämte Anmuth, nachdem wir durch eine forcirte Naivetät des Soubrettentons an das Spiel par force mit All und Jedem gewöhnt sind. Aber was reden wir denn? Wir wissen sie sehr wohl zu schätzen, wir lassen uns ja durch diese Einfachheit, Einfalt, Natürlichkeit und Sittigkeit, wie sie in der ganzen Weise der Trebelli ausgeprägt ist, fortreißen, bezaubern; und wenn es auch von einzelnen Lippen immer wieder heißt, wollte sie doch noch etwas feuriger spielen, etwas schärfere Accente und Drucker aufsetzen, so setzen dieselben Lippen im nächsten Augenblicke hinzu: es ist eine Kindeseinfalt, eine Kindesnaivetät, die zugleich rührt und entzückt.

Heute den Arsaces und übermorgen die Rosine im „Barbier“ singen, das heißt gewiß eine Probe von Vielseitigkeit ablegen, zu der sich alle ersten Sängerinnen gratuliren könnten. Zelia Trebelli hat diese Probe spielend abgelegt. Gewiß, sie charakterisirt ihre Rollen nicht mit den blendendsten Farben, sie schattirt die Charaktere nur mit leichten Strichen, und das kann man mit Hinblick auf die moderne Meyerbeer'sche und französische Oper ein „zu Wenig“ nennen. Aber Zelia Trebelli soll in diesen modernen, stimmruinirenden Künsten nicht glänzen wollen; sie ist viel zu gut dazu, um sich an Stimme und Darstellungsanmuth bereits nach wenigen Jahren durch die Fides oder ähnliche Mißgeburten ruiniren zu dürfen.

Denn wie reizend und fesselnd auch alles Einzelne an ihrer ganzen Erscheinung, die Krone von Allem ist die Stimme, eine Stimme, so schön, daß man es sich gar nicht denken mag, auch sie sollte der Zeit ihren Tribut zahlen müssen. Es ist Gold, das lauterste, reinste Gold,

diese Stimme. Vielleicht ein noch nicht zu gangbarer Münze ausgeschlagenes, darum aber ein um so reineres, unberührteres.

Man muß die Trebelli nicht allein singen hören, man muß sie singen sehen, wie sie dasteht ruhig und gelassen, nur zuweilen den Mund zu einem wahrhaft zauberischen Lächeln verziehend, wie sie singt, ohne daß sich der Oberkörper oder die Brust in irgend welcher beängstigenden Weise bewegt, nur der Kehlkopf und die Halsmuskeln ziehen sich gleichmäßig auf und nieder und lassen einen Ton ausströmen, der wie Orgelklang durch die Räume rauscht. Ob es ein Mezzosopran, ein Alt, oder gar ein Contrealt ist, — genug, es ist ein herrliches, sonores Organ, das, wie es über alle Stimmregister ohne Sprung und Riß in gleichmäßiger Vortrefflichkeit verfügt, so die verschiedenen Stimmgattungen, den Sopran wie den Alt, in sich vereinigt. Beschreiben, — es läßt sich nicht beschreiben, man muß eine solche Stimme gehört haben!

Doch nicht wahr, Zelia Trebelli wird demnach in einem Jahre Donna Anna, Fidelio, Valentine, Rosine, Romeo, Tancred, und wie das lange Rollenregister der Primadonnen noch weiter heißt, heruntersingen, sie wird die höchste tragische Gewalt durch die unwiderstehliche Gluth ihrer Töne versinnlichen können!? Das wissen wir nicht und wollen es auch nicht wissen. Aber laßt ihn nur aufgehen, vollständig aufgehen, diesen Stern, er wird ihrer viele verdunkeln. Was wir wünschen, das ist, er möge immer ein aufgehender bleiben. Ob dann andere Größen neben ihr stehen, die die hohen Töne schmetternder herauswerfen, die bis in die dreigestrichene Octave mit der Bruststimme dringen, während Zelia Trebelli diese Höhe nur durch den schönsten Gebrauch ihrer Kopfstimme erreichen kann, oder die mit Coloratur- und Bravourstückchen die vollendete und gleichmäßige Ausbildung der Stimme der Trebelli übertönen wollen: was Goethe meinte, als er niederschrieb „das ewig Weibliche zieht uns hinan“, das ist das Geheimniß, mit dem Zelia Trebelli siegt. Und mit diesem Geheimnisse kann Zelia Trebelli Alles singen, heute, muß es sein, die Regimentstochter und morgen Gluck's Orpheus. Wie sie singt, so schlägt ihr Nichts fehl. Wo aber für sie die unvergleichlichsten Triumphe liegen, das wird vorzugsweise das Feld des elegischen Pathos und der naiven Anmuth sein. Doch für jetzt keine weitere Kritik, nur ein Freudengruß, Nichts weiter als ein Freudengruß an dies aufgehende Sangesgestirn. Dürfen wir aber zugleich bitten, so sei es, daß wir Zelia Trebelli recht bald als Elisabeth in „Tannhäuser“ begrüßen können.

Emil Müller-Samswegen.

Literaturblatt.

Arndt-Album, herausgegeben von P. J. Reinhardt. Mannheim, 1860.

Der Herausgeber der vorliegenden Gedichtsammlung will die Errichtung des Arndtdenkmals auf dem linken Rheinufer befördern helfen. „Er wird", wie das Vorwort ferner sagt, „den Ertrag des vorliegenden Buches dem Ausschuß in Bonn zustellen. Deutschland ist seinem gesinnungstüchtigsten, unermüdlichsten Redner und Dichter, Vater Arndt aus Rügen, zu Dank und Ehrerbietung verschuldet; nun soll dieses Album des Abgeschiedenen würdig werden an innerer und äußerer Ausstattung und soll wiederkehrend so lange erscheinen, bis die Herstellung des Denkmals erfolgt ist." Die äußere Ausstattung, besonders der in Leder und Golddruck und -Schnitt gebundenen Exemplare, ist eine sehr elegante und empfiehlt das Buch im handlichen Taschenformat schon auf den ersten Blick zum zierlichen Festgeschenk. Der Inhalt gleicht dem aller derartigen Sammlungen, die aus den Beiträgen verschiedener Dichter entstanden sind: es findet sich manches Treffliche und Vorzügliche neben Unbedeutendem und Alltäglichem. Der für Poesie empfängliche Sinn wird aber je nach seinem Geschmack durch diese oder jene Gedichte immer befriedigt werden. Als besonders gelungen, um doch Einiges zu nennen, heben wir hervor: „Schlachtlied" von Heinrich Zeise, — „Beim Tode von E. M. Arndt" von Emil Rittershaus, — „Das Turnier von Liebenstein" von P. Reinhardt u. s. w.

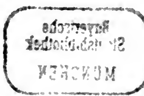
L. D.

Hermann Vogel, **Die Stedinger.** Dramatisches Gedicht. Bremen, A. D. Geisler. 159 S.

In der Zueignung an einen Freund sagt der Verf. über seine Dichtung: „Es ist die erste reife Frucht, die ich von meines Geistes Blüthenbaume pflücke. Vielleicht auch brach ich sie zu zeitig noch, denn Manchem wird sie hart und herbe scheinen." — Wir wollen gern über diese sonderbare Logik hinweggehen und dem Werke, das übrigens mit seinem vorliegenden ersten Theile: „Theda. Trauerspiel in 5 Aufzügen" nur den Anfang eines ganzen Cyclus von Dramen enthält, das Lob einer redlichen Absicht nicht vorenthalten. Zur reifen Frucht fehlt dem Versuche unserer Ansicht nach nur noch die Reife.

Andreas Munch, **„Leid und Trost."** Nach der fünften Original-Auflage aus dem Norwegischen übersetzt. Mit dem Portrait und einem Vorwort des Dichters. Berlin, Haude u. Spenersche Buchh. 126 S.

Eine Sammlung lyrischer Gedichte und einiger Bruchstücke von epischen Versuchen, unter denen die Klagen um eine zu früh gestorbene geliebte Gattin durch ihre ungeschminkte Färbung, durch schlichte Herzlichkeit vor man-


Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

chen gesuchten deutschen Versen hervorragen. Von Bedeutung ist keines der Lieder, und in Bezug auf Wohllaut und Schwung der Diction mag der Uebersetzer hinter dem Original mannigfach zurückgeblieben sein — ein gewisser Zwang der Satzbildung hemmt die ungetheilte Versenkung in die Empfindung des Dichters. P. L.

Notizen.

Oper. Während die Partitur von Wagner's „Tristan und Isolde" seit einem halben Jahre, der Clavierauszug dieses Werkes von H. v. Bülow seit einigen Wochen im Drucke vorliegt, ohne daß bisher noch von einer Aufführung die Rede ist, florirt in Berlin die italienische Oper im königl. Hoftheater, wo das deutsche Personal in beängstigender Weise zurückgegangen, wie auf der Victoriabühne. Inzwischen ist von Wagner eine deutsche Ausgabe des Vorworts im Drucke erschienen, welches er als Erläuterung seiner Grundsätze der Prosa-Uebersetzung seiner Opern in Paris beigegeben hat. In Wien hat „Der fliegende Holländer" einen enormen Erfolg erlebt und in Folge davon dürfte denn nun wol auch auf anderen großen Bühnen die Inscenirung dieses bisher ziemlich vernachlässigten Werkes zu erwarten sein: München hat schon seit längerer Zeit diesen Plan, ohne bis jetzt damit hervorgetreten zu sein. Von sonstigen Novitäten verlautet nichts Bemerkenswerthes. Offenbach's „Orpheus in der Hölle" macht die Runde über die deutschen Bühnen und in Berlin studirt man zur Abwechslung einmal wieder Spontini's Prachtoper „Nurmahal" ein, nachdem erst vor Kurzem Lachner's Prachtoper „Katharina Cornaro" über die Bretter gehuscht ist.

Von den in letzter Zeit aufgetretenen **Lyrikern** ist Wenig zu sagen. Die Ueberproduction verwirrt das Urtheil und lähmt den Erfolg einzelner wirklich lebensfähiger Schöpfungen. Von Tempeltey's nieblichem „Mariengarn" erschien eine zweite Auflage.

Das **Münchener Preisausschreiben** auf ein national bayrisches Drama hat etwa fünfzig Einsendungen aus allen Theilen Deutschlands zur Folge gehabt. Von einem Resultate wird wol erst das nächste Jahr zu melden sein.

Verantwortlicher Redacteur: Peter Lohmann. — Verlag von C. Merseburger in Leipzig.

Druck von Alexander Wiede in Leipzig.



Digitized by Google

Digitized by Google

